В. А. Лепикашъ

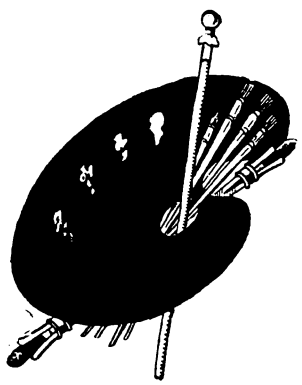
АКВАРЕЛЬ

ИЗЪ ИЗДАНІЯ
„ИСКУССТВО ДЛЯ ВСѢХЪ“.

ИЗД. Т-ВО „БЛАГО“
ПЕТРОГРАДЪ

В. А. Лепикашъ

АКВАРЕЛЬ



Изъ изданія

„Искусство для всѣхъ“

Книгоиздательство „БЛАГО“

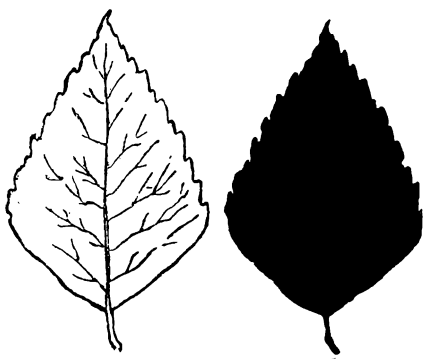
Петроградъ, Глазовая 18, с. д.

Цифровая книга
2019

ОТМЫВКА ТУШЬЮ.

СИЛУЭТЫ ВЪ ПРИРОДѢ.

Работа кистью должна начинаться сейчасъ же послѣ того, какъ вы прорисовали элементы линій, прямоугольники, несложныя плоскія таблицы, и слѣдовать параллельно проходимому курсу рисованія карандашомъ.



а Рис. 1. *б*

Отмывка тушью имѣетъ тѣ преимущества передъ рисованіемъ карандашомъ, что даетъ возможность покрывать сразу большія площади тономъ одинаковой силы и способствуетъ нашему глазу видѣть предметъ, какъ пятно-силуэтъ, другими словами — внѣшній контуръ безъ деталей. Такъ, напримѣръ, если будемъ смотрѣть на листъ березы, то увидимъ на его поверхности массу жилокъ, расходящихся отъ главной жилки (рис. 1а). Но можно тотъ же листъ разсматривать, какъ опредѣленную форму одного цвѣта, предположимъ, чернаго или цвѣта туши. Тогда этотъ листъ будетъ рисоваться намъ такимъ, какъ это показано на рис. 1б. Пояснимъ ту же мысль на другомъ примѣрѣ. Всякому приходилось видѣть вечеромъ тѣнь, падающую на бѣлую стѣнку отъ различныхъ предметовъ. Иногда такая тѣнь при сильномъ освѣщеніи бываетъ до того хороша и такъ отчетливо рисуется, что можно, не видя человѣка, отъ котораго она падаетъ, узнать его портретъ по одной только тѣни (рис. 2). Тѣмъ не менѣе, вы не видите на тѣни подробнаго рисунка глазъ, носа и уха; передъ вами одно только темное пятно — силуэтъ. Еще яснѣе можете наблюдать существованіе въ природѣ силуэта, если помѣстите вашу руку между бѣлымъ листомъ бумаги и лампой. Свѣтъ, падающій отъ лампы, будетъ ярко освѣщать съ одной стороны руку, отъ которой на листѣ бумаги получится опредѣленной формы тѣнь, дающая самое точное изображеніе руки въ видѣ темнаго пятна (рис. 3).

Рис. 2.

Приводя всѣ эти примѣры природныхъ силуэтовъ, я отнюдь не имѣлъ въ виду рекомендовать пользоваться ими для отмывки тушью, такъ какъ это еще преждевременно и не принесетъ особой пользы вашему занятію рисованіемъ. Ниже, гдѣ будутъ изложены всѣ пріемы и способы отмывки тушью, вы найдете и указанія, какъ оріентироваться въ силуэтахъ.

НЕОБХОДИМОЕ ПРЕДУПРЕЖДЕНІЕ.

Здѣсь я долженъ нѣсколько оговориться и предупредить всѣхъ, начинающихъ учиться рисованію, что работа кистью, особенно вначалѣ, когда вы еще не овладѣли самой техникой отмывки, часто разочаровываетъ работающаго. Обыкновенно бываетъ такъ: начинающій работать какъ-нибудь по неосторожности проведетъ кистью не тамъ, гдѣ слѣдовало бы, или неувѣреннымъ движеніемъ руки нарисуетъ не совсѣмъ прямую линію, и это такъ подѣйствуетъ на него, что онъ бросаетъ кисть и берется за карандашъ, какъ орудіе, болѣе послушное для передачи на бумагѣ видимыхъ предметовъ. Такія частыя неудачи охлаждаютъ его горячее желаніе научиться рисовать, онъ мало-по-малу теряетъ надежду овладѣть кистью и, наконецъ, бросаетъ начатое занятіе, объясняя это отсутствіемъ способностей къ рисованію. На первоначальныя неудачи меньше всего нужно обращать вниманія, такъ какъ онѣ бываютъ не только съ начинающимъ учиться рисовать, но и со всякимъ другимъ занятіемъ, къ которому вы не приложите особыхъ стараній и усидчивости. Разъ вы твердо рѣшили научиться рисовать и чувствуете къ этому предмету особое влеченіе, то неналаживающаяся вначалѣ работа не должна васъ смущать и разочаровывать. Запасайтесь терпѣніемъ и смѣло идите къ намѣченной цѣли! При наличности этихъ данныхъ — успѣхъ вашъ обезпеченъ. Правда, рисованіе кистью потребуетъ отъ васъ большого вниманія къ работѣ, осторожности и обдуманности, потому что разъ проложенное неправильно пятно не такъ легко поддается исправленію, какъ это можно продѣлывать съ карандашнымъ рисункомъ при помощи резинки. Но эти неудобства при желаніи устраняются уже на третьемъ, четвертомъ урокѣ.

Рис. 3.

Отмывка тушью не ограничивается одними только силуэтами, она имѣетъ самое разнообразное примѣненіе, съ которымъ вы подробно ознакомитесь въ этомъ изданіи постепенно. Кромѣ указанныхъ выше преимуществъ отмывки тушью, необходимо еще прибавить и то, что, работая кистью однимъ тономъ, вы мало-по-малу пріобрѣтаете и технику для рисованія акварелью, т.-е. многими тонами.

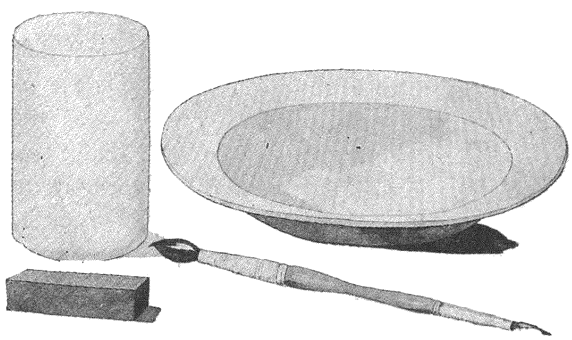


Рис. 4.

Предлагаемый матеріалъ расположенъ въ такомъ порядкѣ, въ какомъ его нужно послѣдовательно проходить всякому, желающему научиться, безъ лишней затраты времени, работать красками.

МАТЕРІАЛЫ И ПРИНАДЛЕЖНОСТИ.

Прежде всего познакомимся съ тѣми принадлежностями, которыя необходимы для этой работы. На первыхъ порахъ можно ограничиться пріобрѣтеніемъ плитки черной китайской туши, столовой полуглубокой бѣлой тарелки, стакана или иной какой-нибудь посуды для воды и такъ называемой «колонковой» кисти съ двумя мягкими концами — большимъ и меньшимъ (рис. 4). Однако, для первоначальныхъ работъ предпочтительнѣе сухая тушь въ плиткахъ. Можно пользоваться также имѣющейся въ продажѣ разведенной тушью (продается въ пузырькахъ). Разбавляя ее водой, получаютъ менѣе темные тона. Бумага для отмывки также играетъ большую роль. Гладкая бумага неудобна для отмывки вслѣдствіе того, что на ней трудно достигнуть равномѣрнаго распредѣленія жидкой туши. Лучше всего пользоваться такъ называемымъ «дамскимъ картономъ». Это — не картонъ въ собственномъ смыслѣ, а скорѣе полукартонъ. Онъ удобенъ тѣмъ, что нѣтъ надобности наклеивать его на доску, такъ какъ онъ не коробится при работѣ, чего нельзя оказать относительно александрійской бумаги. Въ крайнемъ случаѣ, если нѣтъ возможности достать дамскаго картона, можно пользоваться той же александрійской бумагой, наклеивъ ее предварительно на гладкую доску или на толстый картонъ.

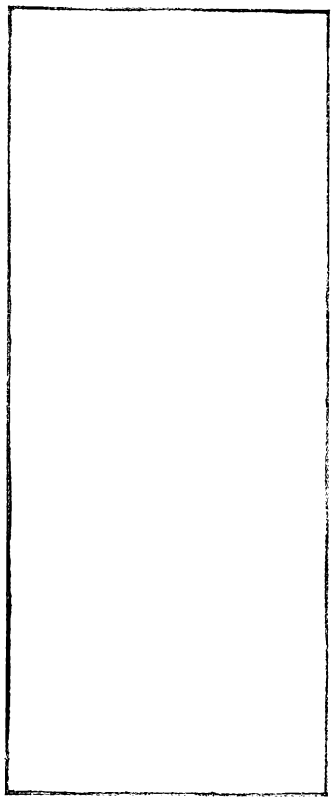


Рис. 5.

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЯ УПРАЖНЕНІЯ.

Для начала дайте себѣ нетрудную задачу: залить однимъ самымъ темнымъ слоемъ туши предварительно нарисованный карандашомъ прямоугольникъ (рис. 5). Взявъ одинъ конецъ плитки туши въ пальцы, осторожно обмокаете другой конецъ въ стаканъ съ водой такимъ образомъ, чтобы плитка погрузилась въ воду наполовину. Затѣмъ мокрымъ концомъ туши натираете на поляхъ тарелки до тѣхъ поръ, пока не образуется густой слой (рис. 6). Ту же процедуру продѣлываете и съ кистью. Если площадь для отмывки довольно большая, то берете болѣе толстый

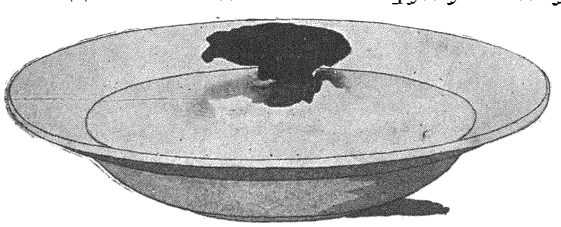


Рис. 6.

конецъ кисти, погружаете его въ воду такъ, чтобы кисть впитала въ себя достаточное количество воды и затѣмъ разводите имѣющуюся у васъ на тарелкѣ тушь до тѣхъ поръ, пока не получите желаемой силы тонъ. При этомъ тонъ составляете на днѣ тарелки, прибавляя воду кистью изъ стакана. Хорошо имѣть рядомъ съ чистовымъ листомъ бумаги еще кусокъ такой же бумаги, на которой вы предварительно пробуете тонъ. Когда тонъ уже составленъ въ достаточномъ количествѣ, вы кладете рисунокъ наклонно, приподнимая нѣсколько верхній край его такимъ образомъ, чтобы жидкая тушь могла свободно сплывать внизъ по бумагѣ. Пропитанной составленнымъ тономъ кистью осторожно касаетесь верхняго лѣваго угла вашего рисунка (рис. 7) и ведете къ правому углу, все время не отрывая кисти отъ бумаги. Вслѣдствіе наклона бумаги, жидкая тушь частью сплыветъ внизъ, образуя болѣе темную полосу, а частью останется на бумагѣ (рис. 8).

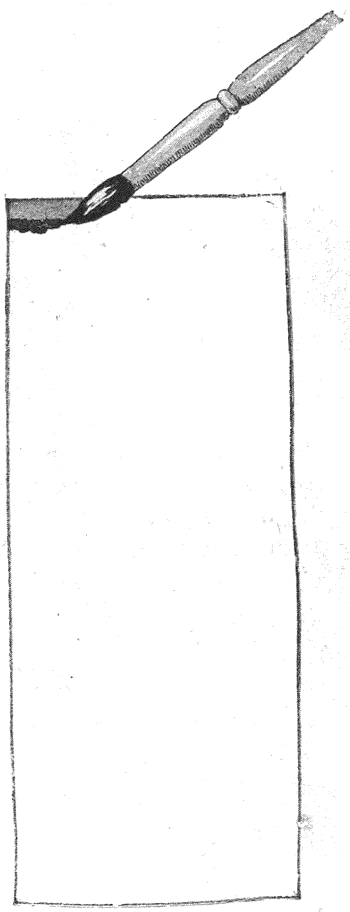


Рис. 7.

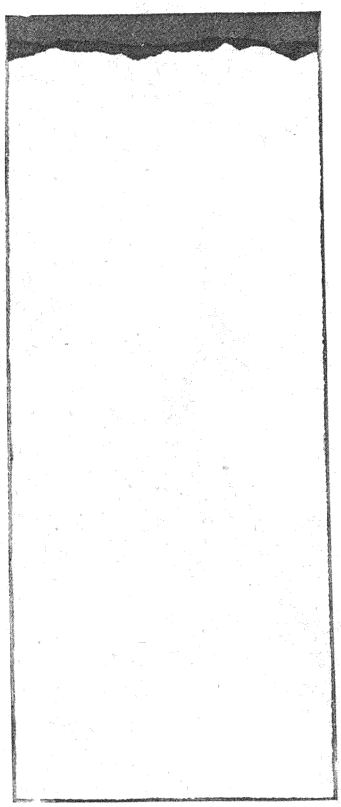


Рис. 8.

Доведя до праваго угла, отрываете кисть отъ бумаги и снова наполняете ее тушью. Слѣдующее движеніе начинаете опять-таки отъ лѣвой руки къ правой, но уже нѣсколько ниже, касаясь густого слоя туши и захватывая чистое пространство бумаги (рис. 9). Если внутри прямоугольника нижній край туши будетъ и неровный, то на это не слѣдуетъ обращать особаго вниманія, такъ какъ постепеннымъ скатываніемъ туши внизъ вы всегда можете его выровнять. Гораздо важнѣе слѣдить за тѣмъ, чтобы покрытое пространство тщательно соприкасалось съ нарисованными сторонами прямоугольника, и чтобы внизу всегда былъ въ запасѣ слой туши. Никоимъ образомъ нельзя возвращаться и вновь покрывать уже пройденное кистью пространство до тѣхъ поръ, пока тушь не просохнетъ совершенно, ибо въ противномъ случаѣ вы не получите ровнаго тона. Такъ какъ тушь постепенно сгоняется внизъ, то у

нижняго края образуется, обыкновенно, болѣе темный слой, чѣмъ все остальное пространство (рис. 10).

Для удаленія ненужнаго количества туши съ рисунка слѣдуетъ поступать такимъ образомъ. Оставшуюся въ кисти тушь выдавливаютъ пальцами въ стаканъ съ водой, а затѣмъ уже полусухою кистью касаются туши, которая, впитываясь въ кисть, ослабляетъ силу тона. Обыкновенно первая работа кистью бываетъ неудачна, такъ какъ работающій не сразу усваиваетъ технику отмывки. На первыхъ рисункахъ сплошь и рядомъ получаются пятна, или въ верхней части тушь оказывается проложена болѣе свѣтлымъ тономъ, чѣмъ въ нижней. Въ случаѣ неудачнаго выполненія перваго упражненія слѣдуетъ его повторить на новомъ листѣ бумаги, стараясь покрыть всю площадь по возможности ровнѣе (рис. 11).

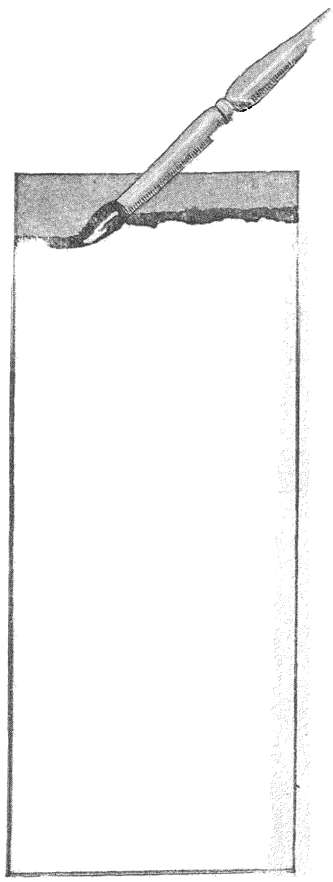


Рис. 9.

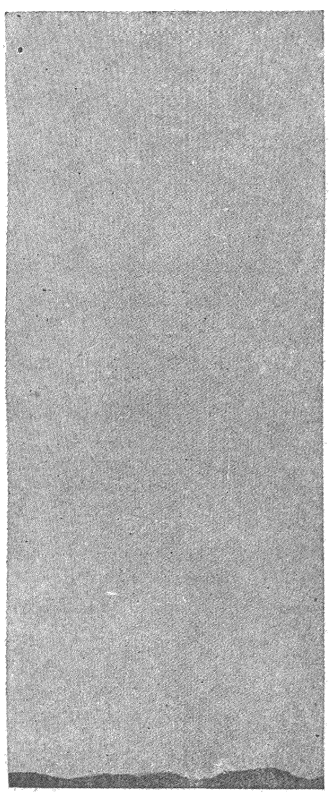


Рис. 10.

Слѣдующимъ вашимъ упражненіемъ будетъ отмывка такой же прямоугольной площади, но тономъ наполовину свѣтлѣе предыдущаго (рис. 12). Для этого нужно къ имѣющейся разведенной туши прибавить воды и составить болѣе слабый тонъ, сравнивая его предварительно съ первымъ на отдѣльной бумагѣ. Получивъ соотвѣтствующій тонъ, приступаете къ отмывкѣ точно такимъ же путемъ, какъ и въ первомъ упражненіи, т.-е. отъ верхняго лѣваго угла прямоугольника.

Сопоставляя оба исполненныхъ рисунка между собою, вы приступаете къ исполненію третьяго, похожаго на два предыдущіе. Третій прямоугольникъ покрываете самымъ свѣтлымъ тономъ (рис. 13). Гораздо лучше всѣ эти три упражненія исполнить на одномъ листѣ бумаги, нарисовавъ на ней предварительно карандашомъ три прямоугольника. Отмытыя на одномъ листѣ три полосы, разныхъ по тону, развиваютъ ваше наблюденіе въ смыслѣ различія силы тона.

Существуетъ еще и другой пріемъ отмывки, который можно предпочесть первому, какъ болѣе раціональный, особенно для начинающихъ, когда составленіе тона для

нихъ представляется затруднительнымъ. Второй пріемъ сводится къ слѣдующему. Рисуютъ одновременно три прямоугольника рядомъ и покрываютъ всѣ ихъ однимъ свѣтлымъ тономъ, для чего разводятъ туши побольше. Затѣмъ даютъ просохнуть и уже по совершенно сухой бумагѣ покрываютъ второй и третій прямоугольники тѣмъ же тономъ вторично. Наконецъ, третій прямоугольникъ покрываютъ тѣмъ же составомъ

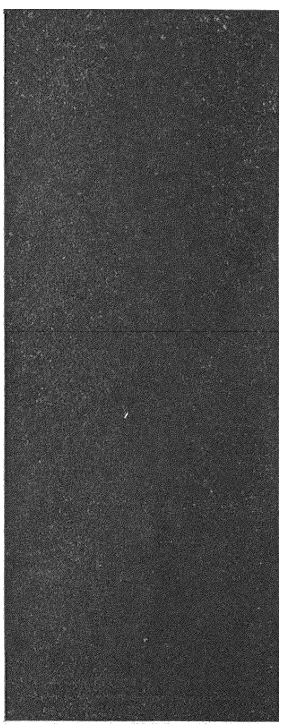


Рис. 11.

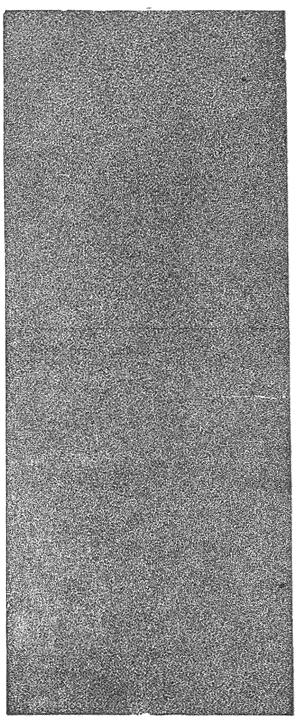


Рис. 12.

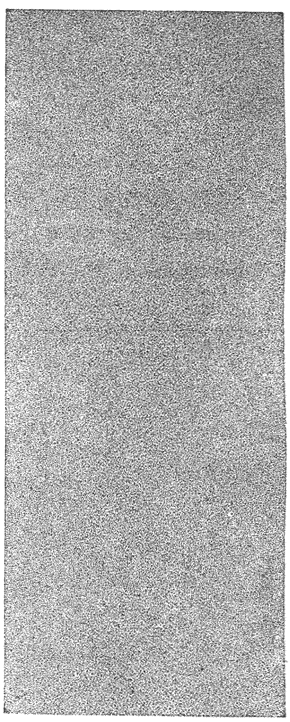


Рис. 13.

еще разъ. Такимъ образомъ, первоначальная отмывка остается только на первомъ прямоугольникѣ, второй же получаетъ тонъ въ два раза и третій въ три раза темнѣе перваго (рис. 14).

Усложняя постепенно ваши упражненія, вы рисуете окружность и дѣлите ее на 6 равныхъ частей. Затѣмъ точки дѣленія соединяете прямыми линіями (рис. 15) и образовавшіяся шесть площадей заливаете тушью въ такомъ порядкѣ: двѣ противоположныя покрываете самымъ сильнымъ тономъ, другія двѣ противоположныя — тономъ наполовину слабѣе и, наконецъ, послѣднія двѣ — самымъ свѣтлымъ тономъ (рис. 16).

Тщательно выполняя приведенныя здѣсь упражненія, вы мало-по-малу пріобрѣтаете навыкъ справляться съ кистью и управлять ею. Трудности, которыя вначалѣ казались вамъ непреодолимыми, сами собою устраняются.

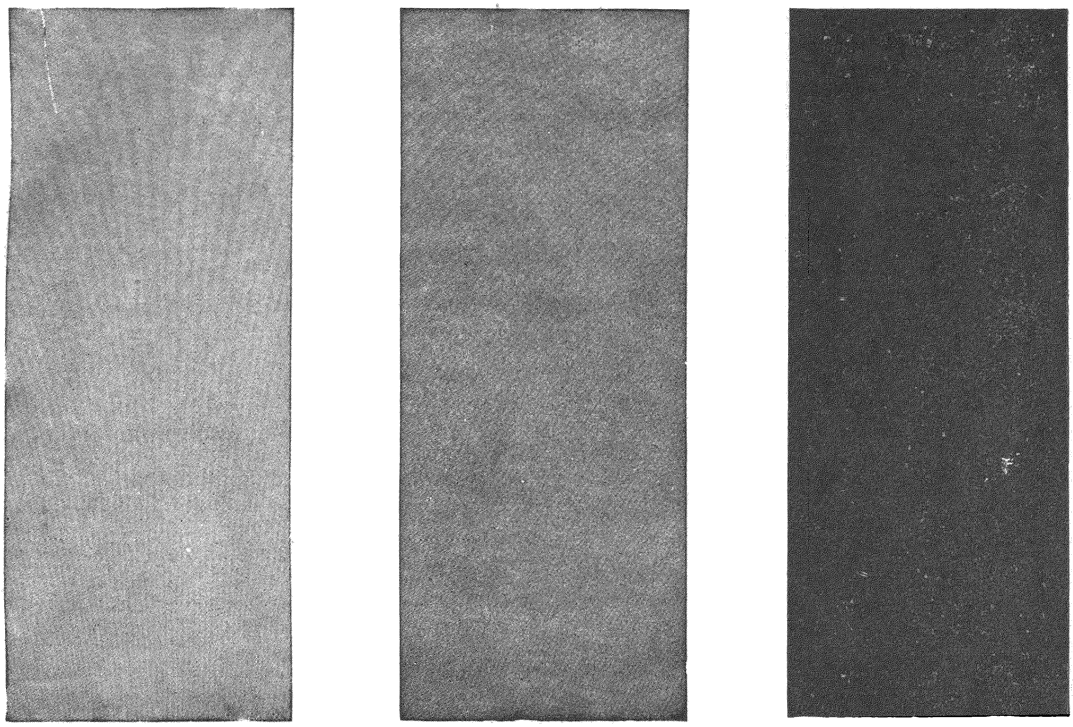


Рис. 14.

БОЛѢЕ СЛОЖНЫЯ УПРАЖНЕНІЯ.

Ваши упражненія въ отмывкѣ тушью чередуются съ элементарнымъ рисованіемъ карандашомъ, а потому вы уже должны умѣть справляться съ контуромъ болѣе сложныхъ моделей. Такъ, напримѣръ, вы можете уже приступить къ рисованію и отмывкѣ засушенныхъ и наклеенныхъ на бумагу листьевъ различныхъ породъ деревьевъ, травъ и цвѣтовъ. Подобныя модели можно пріобрѣтать въ спеціальныхъ магазинахъ учебныхъ пособій, а лучше всего самому подобрать такую коллекцію оригиналовъ лѣтомъ. Всякій, любящій рисованіе, проводя лѣтнее время на дачѣ или въ деревнѣ, имѣетъ возможность собирать и засушивать тѣ листья и цвѣты, которые ему больше другихъ понравятся, и которые могутъ служить ему прекрасными моделями при отмывкѣ тушью, а впослѣдствіи при рисованіи акварелью (см. Элементарн. рисов., табл. 37, 38, 39, 40 и 41). Для вашего упражненія въ отмывкѣ возьмите нетрудный по своему внѣшнему очертанію листъ березы

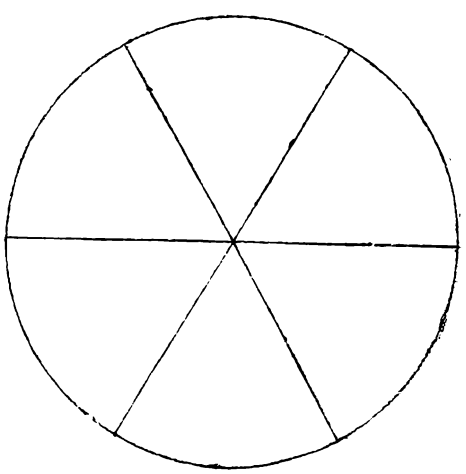


Рис. 15.

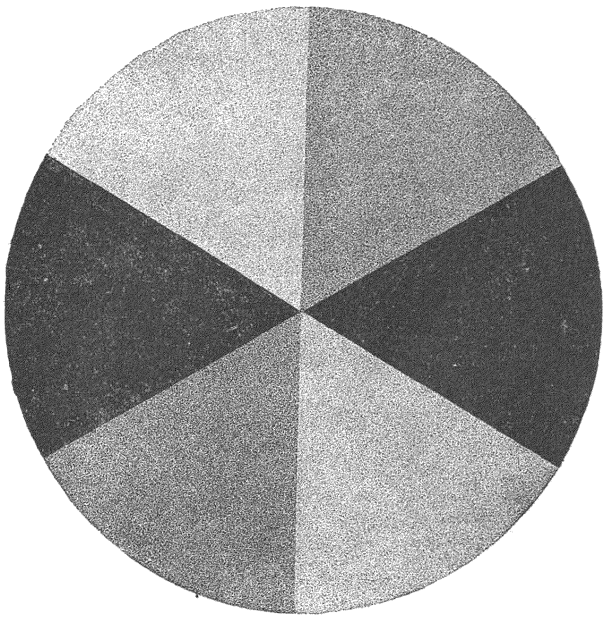


Рис. 16.

и нарисуйте его карандашомъ въ одномъ контурѣ, безъ деталей (рис. 17). Нарисованный контуръ заливаете тушью въ такомъ же точно порядкѣ, какъ вы дѣлали на предварительныхъ упражненіяхъ, т.-е. начиная сверху внизъ. Необходимо наблюдать при этомъ, чтобы всѣ зубчики контура были тщательно залиты тушью, и чтобы покрываемая площадь была ровною, безъ пятенъ. При соблюденіи выше приведенныхъ условій такое равномѣрное распредѣленіе туши достигается сравнительно легко (рис. 18).

Болѣе сложнымъ упражненіемъ будутъ листья клена (рисунокъ 19), дуба, акаціи, папоротника. Всѣ они во внѣшнемъ своемъ очертаніи представляютъ большее разнообразіе, чѣмъ простые по формѣ листья рябины, яблони, вишни, груши, сливы, березы, а потому необходимо приложить все стараніе къ тому, чтобы при отмывкѣ сохранились всѣ отличительныя черты кленоваго листа, со всѣми подробностями его контура (рис. 20).

Приведенными здѣсь примѣрами я не хочу стѣснять вашего самостоятельнаго выбора моделей натуралистическаго характера, однако, необходимо помнить, что послѣдовательность въ подборѣ моделей изъ листьевъ и цвѣтовъ для продуктивной работы должна строго соблюдаться.

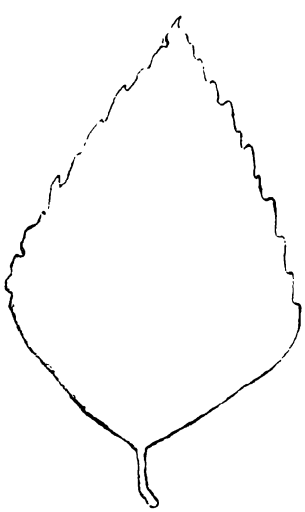


Рис. 17.

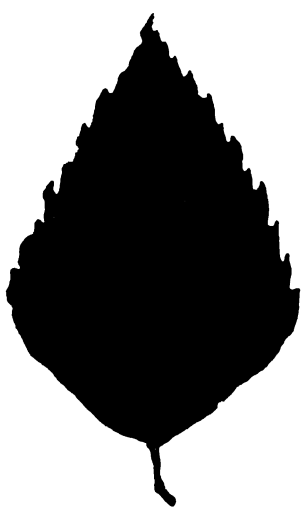


Рис. 18.

Нельзя дѣлать рѣзкіе переходы отъ легкихъ моделей къ болѣе труднымъ даже въ томъ случаѣ, если вы свободно справляетесь съ легкими задачами. Въ послѣднемъ случаѣ хорошо разнообразить указанныя здѣсь модели подборомъ листьевъ, по своей формѣ приближающихся къ нашимъ. Чѣмъ больше вы сдѣлаете такихъ упражненій, тѣмъ лучше усвоите технику работы

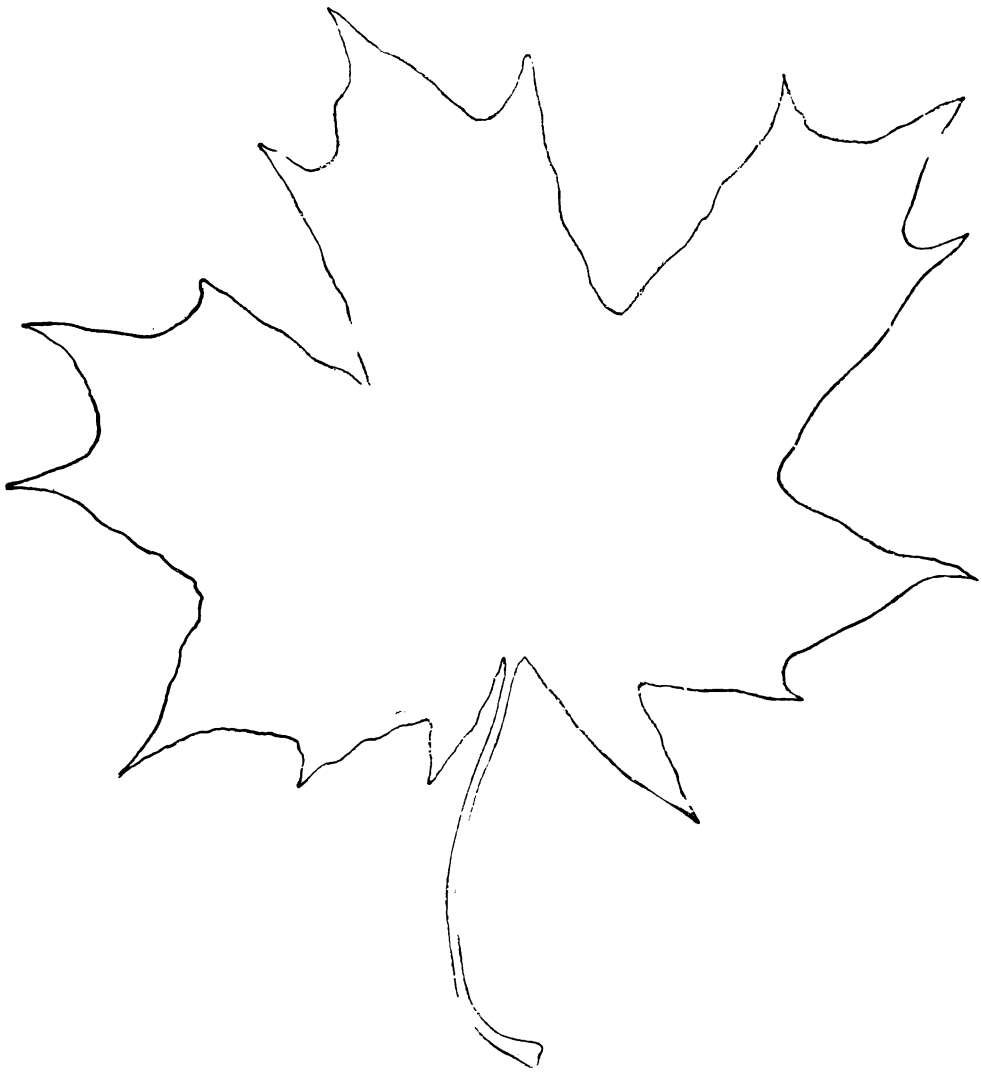


Рис. 19.

Рис. 20.

кистью, что облегчитъ ваши занятія въ дальнѣйшемъ, при отмывкѣ сложныхъ моделей.

Чтобы закончить эту серію упражненій, исполните такую работу, которая нѣсколько сложнѣе всѣхъ предыдущихъ. Для этого вы берете сложной формы дубовый листъ (лучше осенній, наполовину пожелтѣвшій). На такомъ листѣ обыкновенно бываютъ пятна и рѣзко вырисовываются жилки. Здѣсь нельзя ограничиться однимъ только внѣшнимъ контуромъ, а необходимо

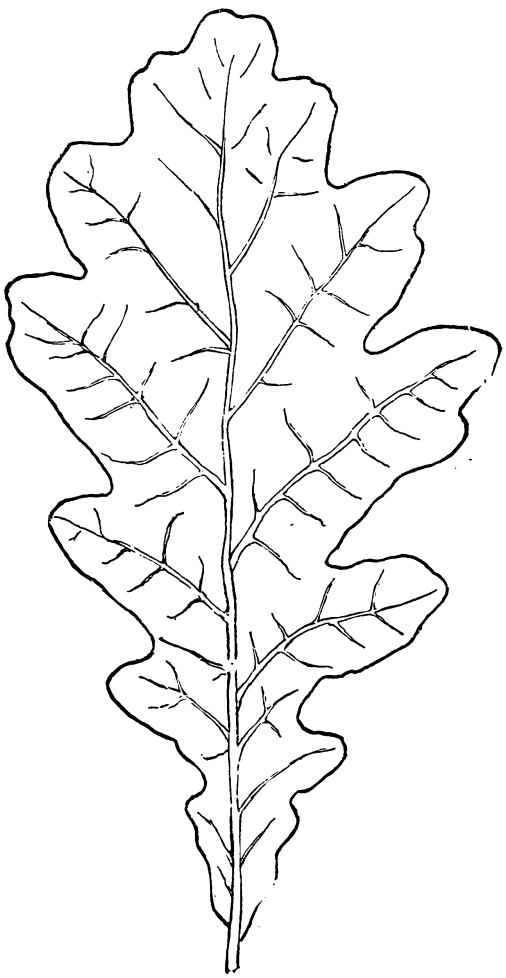


Рис. 21.

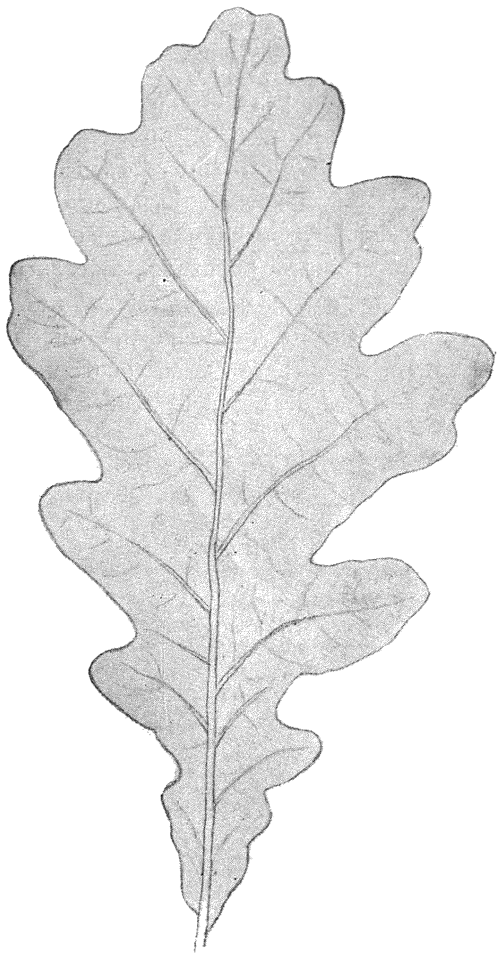


Рис. 22.

нарисовать карандашомъ всѣ темныя пятна на листѣ и жилки, форму которыхъ вы рисуете одной линіей (рис. 21).

До сихъ поръ вы упражнялись въ отмывкѣ площадей однимъ сплошнымъ тономъ, а теперь переходите къ такой отмывкѣ, которая приблизила бы вашу работу къ натурѣ, т.-е. желаете передать не только внѣшнюю форму модели, но и нѣкоторыя детали ея, жилки и темныя пятна. Сначала покрываете свѣтлымъ тономъ весь вашъ листъ, при чемъ этотъ тонъ долженъ соотвѣтствовать самымъ свѣтлымъ мѣстамъ

вашей модели (рис. 22). Даете просохнуть туши и уже по совершенно сухому мѣсту заливаете второй разъ болѣе темнымъ тономъ, оставляя самыя свѣтлыя мѣста въ первоначальномъ тонѣ (рис. 23). Контуръ рисунка не повторяется, такъ какъ линія карандаша будетъ видна изъ-подъ свѣтлаго тона туши. Такимъ образомъ, постепенно усиливая первоначальный тонъ путемъ наложенія одного тона на другой, вы, наконецъ, достигаете того соотношенія пятенъ, которое имѣется на вашей модели

Рис. 23.

Рис. 24.

(рис. 24). Если жилки на листѣ темныя, то онѣ рисуются кончикомъ кисти, если же онѣ свѣтлыя, то при заливкѣ темнымъ тономъ оставляютъ свѣтлыя полоски.

БЛИКЪ.

На всѣхъ почти предметахъ при сильномъ освѣщеніи, будь это источникъ свѣта натуральный или искусственный, есть мѣста наиболѣе выпуклыя, вслѣдствіе чего они обыкновенно сильнѣе освѣщаются чѣмъ все остальное. Въ такихъ наиболѣе

освѣщенныхъ мѣстахъ находятся небольшія площади, а иногда просто точки, самыя свѣтлыя. Мѣста сильнаго свѣта на предметѣ носятъ названіе «блика».

Бликъ, какъ при отмывкѣ тушью, такъ и при работѣ акварелью, играетъ очень важную роль. Онъ является исходнымъ пунктомъ сравненія силы тона и цвѣта. Безъ этого сравненія не можетъ быть художественно выполнена ни одна работа.

Не нужно смѣшивать блика со свѣтлой окраской предмета. Такъ, напримѣръ, расписанная разноцвѣтными красками ваза имѣетъ особый бликъ независимо отъ мѣста, окрашеннаго въ бѣлый цвѣтъ. Бликъ можетъ находиться и на мѣстѣ, окрашенномъ въ болѣе темный цвѣтъ. Присутствіе блика яснѣе наблюдается на предметахъ, имѣющихъ полированную гладкую поверхность, которую въ общежитіи называютъ блестящей, хотя въ большинствѣ случаевъ блеститъ собственно не вся поверхность, а какое-нибудь мѣсто ея, отражающее источникъ свѣта. Чтобы нагляднѣе убѣдиться въ существованіи въ натурѣ такого блика, возьмите обыкновенную столовую бѣлую тарелку, поставьте ее на столъ, а сами станьте лицомъ къ источнику свѣта — окну, и вы опредѣленно увидите на тарелкѣ блестящія мѣста. Еще лучше это будетъ замѣтно, если вы, глядя на тарелку, чуть прищурите глаза. Понаблюдайте за предметами металлическими, стеклянными, и вы увидите, что бликъ представляетъ ихъ характерную черту. Бликъ при отмывкѣ, а тѣмъ болѣе при рисованіи акварелью, играетъ очень важную роль. Онъ является исходнымъ пунктомъ сравненія какъ силы тона при отмывкѣ тушью, такъ и цвѣта при работѣ акварелью. Безъ этого сравненія не можетъ быть художественно выполнена ни одна работа. Бликъ въ работѣ кистью представляетъ изъ себя какъ бы единицу мѣры, съ которой вы все время неустанно сопоставляете и силу тона, и его цвѣтъ. Въ данномъ случаѣ мы будемъ сравнивать съ бликомъ только силу одного и того же тона, а въ дальнѣйшемъ, когда перейдемъ къ работѣ акварелью, и окраску предметовъ въ тѣсной зависимости отъ блика. Такъ какъ у каждаго изъ читателей найдется подъ рукой какой-нибудь предметъ домашняго обихода нетрудный по формѣ, съ гладкой поверхностью, а слѣдовательно, и съ рѣзко выраженнымъ бликомъ, то мы и перейдемъ къ рисованію этой категоріи моделей, на которыхъ подчеркнемъ форму блика и его мѣстоположеніе на предметѣ въ зависимости отъ освѣщенія.

Рис. 25.

СИЛУЭТЫ СЪ БЛИКОМЪ.

Возьмите кувшинъ, поверхность котораго покрыта глазурью, и нарисуйте его съ освѣщенной стороны въ одномъ контурѣ. Мѣсто, занимаемое бликомъ, также обрисуйте карандашомъ, строго сохраняя форму свѣтящагося пятна (рис. 25). Одной тушью трудно, понятно, передать свѣтящееся мѣсто на предметѣ, такъ какъ въ нашемъ распоряженіи имѣется только одинъ черный тонъ и бѣлая бумага, которая сама по себѣ не даетъ впечатлѣнія такого свѣтящагося пятна, какъ на предметѣ. Тѣмъ не менѣе, правильной формой блика и вѣрнымъ соотношеніемъ силы тона можно очень близко подойти къ натурѣ; но объ этомъ будетъ говориться въ соотвѣтствующемъ отдѣлѣ, а сейчасъ необходимо помнить одно, что бѣлый тонъ бумаги соотвѣтствуетъ самому свѣтлому пятну на предметѣ, т.-е. блику. Исходя изъ этого, вы оставляете пространство блика свѣтлымъ, равномѣрно покрывая все остальное густымъ слоемъ туши. Получился тотъ же силуэтъ, но присутствіе блика на немъ придаетъ рисунку уже нѣкоторую рельефность (рис. 26).

Рис. 26.

Возьмемъ мѣдную кастрюлю; она тоже имѣетъ свой собственный, присущій только мѣднымъ предметамъ бликъ. Поставьте ее противъ свѣта. Вся форма кастрюли выразится, какъ силуэтъ, а если прищурите немного глаза, то сразу обратите вниманіе на свѣтящійся бликъ и его опредѣленную форму. Нарисуйте эту модель сначала противъ свѣта и залейте весь рисунокъ силуэтомъ (рис. 27), а затѣмъ ту же модель нарисуйте съ бликомъ и, покрывая весь рисунокъ однимъ тономъ, оставьте бликъ не закрашеннымъ (рис. 28).

Цѣлый рядъ предметовъ домашняго обихода можетъ вамъ служить прекрасными моделями, на которыхъ вы замѣтите ясно выраженный бликъ. Для того, чтобы основательно усвоить понятіе о бликѣ и его значеніи въ живописи, а также и въ рисо-

ваніи карандашомъ, нельзя ограничиваться приведенными здѣсь примѣрами; необходимо сдѣлать большое количество такихъ упражненій. Кромѣ предметовъ домашняго обихода, рисуйте все, что такъ или иначе останавливаетъ ваше вниманіе своимъ

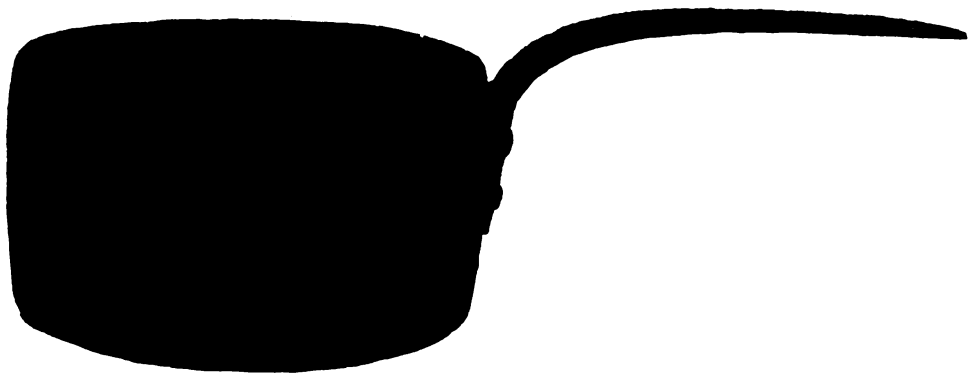


Рис. 27.

характернымъ бликомъ. На цѣломъ рядѣ различныхъ породъ жучковъ, имѣющихъ на своей поверхности твердый блестящій покровъ, вы найдете характерный бликъ. Различные сорта фруктовъ, какъ-то: яблоки, вишни, сливы, груши и т. д., — все это можно рельефно изобразить только благодаря присутствію блика, о которомъ рисующій долженъ все время помнить.

Рис. 28.

Присматривайтесь къ природѣ, васъ окружающей: она дастъ вамъ неисчерпаемый запасъ матеріала, которымъ вы и пользуйтесь для развитія вашего эстетическаго чутья и художественной памяти.

То, что до сихъ поръ васъ интересовало только со стороны содержанія, теперь, когда вы начали учиться рисованію, будетъ интересовать васъ еще и своей формой, цвѣтомъ и общей гармоніей пятенъ. Если имѣете возможность посѣщать выставки картинъ, музеи, картинныя галлереи, то присматривайтесь къ произведеніямъ мастеровъ кисти, — это облегчитъ вашу дальнѣйшую работу и поможетъ оцѣнить значеніе тѣхъ техническихъ пріемовъ, о которыхъ мы говорили выше. Вы сознательно будете разбираться въ произведеніяхъ искусства и воспринимать ихъ гораздо глубже и полнѣе, чѣмъ прежде. Передъ вами откроется до сихъ поръ вамъ неизвѣстный, совершенно новый міръ — міръ формъ и красокъ.

Въ слѣдующихъ выпускахъ «Искусства для всѣхъ» работа кистью будетъ раздѣлена на два отдѣла: въ первомъ — отмывка тушью плоскаго, геометрическаго и художественнаго орнамента, примѣняемаго въ архитектурныхъ чертежахъ, а во второмъ — отмывка чисто-художественныхъ формъ натуралистическаго характера.

■ ■ ■

Отмывка орнамента.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ЗАМѢЧАНІЕ.

Прилагаемые здѣсь рисунки показываютъ способъ отмывки наиболѣе характерныхъ орнаментовъ, которые приняты въ спеціальныхъ художественныхъ школахъ. Рисунки расположены въ порядкѣ возрастающей трудности. Такимъ образомъ, орнаменты архитектурно-художественные *чередуются* съ орнаментами натуралистическаго характера. Такое расположеніе матеріала дастъ возможность занимающемуся итти все время впередъ — отъ болѣе простого къ болѣе сложному, не возвращаясь послѣ трудныхъ упражненій къ легкимъ.

Вѣроятно, не у всѣхъ нашихъ читателей имѣется возможность достать гипсовые слѣпки именно тѣхъ орнаментовъ, рисунки которыхъ здѣсь помѣщены. Въ такомъ случаѣ ихъ можно замѣнить другими, болѣе или менѣе подходящими.

Ниже, послѣ практическихъ указаній пріемовъ отмывки, мы сочли полезнымъ помѣстить краткій историческій очеркъ, посвященный классическому орнаменту.

■ ■ ■

ПРАКТИЧЕСКІЯ УКАЗАНІЯ.

Работая кистью съ образцовъ классическаго орнамента, вы знакомитесь съ пластической формой даннаго мотива. Все то, что вами будетъ прорисовано и отмыто» тушью, лучше усвоится и дастъ реальную пользу. Недостаточно только посмотрѣть на форму, нужно ее самому старательно прорисовать и прокладкой тѣней мокрой тушью прочувствовать ея рельефъ. Форма и красота орнамента зависитъ не только отъ рисунка и мотива, но и отъ игры пятенъ свѣта и тѣни. Всѣ классическіе орнаменты были именно расчитаны на эту игру освѣщенія, вслѣдствіе чего они и примѣнялись невсюду одинаковые: въ одномъ мѣстѣ мы видимъ орнаментъ болѣе выпуклый, въ другомъ — болѣе плоскій, съ рѣзко очерченнымъ контуромъ. Иногда даже, для большей рельефности, орнаментъ раскрашивался соотвѣтствующими красками. При отмывкѣ орнамента нужно слѣдовать тому пріему, о которомъ говорилось въ предыдущемъ отдѣлѣ. Вначалѣ необходимо нарисовать карандашомъ вѣрный контуръ, при чемъ нужно стараться какъ можно меньше употреблять резинку. Когда контуръ

готовъ, вы берете мокрую губку и промываете весь рисунокъ, чтобы всѣ пятна и мелкія частицы карандаша, оставшіяся на бумагѣ, были удалены.

Отмывку начинайте только тогда, когда бумага совершенно высохнетъ. Первый разъ покрываете весь орнаментъ самымъ свѣтлымъ тономъ, оставляя бѣлыя мѣста незакрашенными. Бѣлыя мѣста орнамента будутъ соотвѣтствовать цвѣту бѣлой бумаги. Давъ просохнуть первому слою туши, покрываете второй разъ, оставляя въ необходимыхъ мѣстахъ первоначальный слой туши, и такъ продолжаете до тѣхъ поръ, пока не получите желаемой рельефности.

Старайтесь при этомъ не «зализывать» переходовъ одной тѣни въ другую: изящество и сочность рисунка отъ этого только проигрываютъ.

Напротивъ, опредѣленное разграниченіе тѣней и даже нѣкоторая кажущаяся небрежность въ исполненіи даютъ именно ту игру свѣта и тѣней, которыя дѣлаютъ рисунокъ красивымъ и художественнымъ.

НѢСКОЛЬКО СЛОВЪ О КЛАССИЧЕСКОМЪ ОРНАМЕНТѢ.

Нельзя отрицать того, что развитіе художественнаго вкуса въ искусствѣ играетъ большую роль. Такую же роль въ художественномъ воспитаніи имѣетъ развитіе орнаментальнаго вкуса. Орнаментальный вкусъ нельзя относить къ прирожденнымъ дарованіямъ отдѣльныхъ людей, его необходимо разсматривать скорѣе, какъ общую наклонность разбираться въ эстетическихъ впечатлѣніяхъ, и эту наклонность раціонально поставленное воспитаніе должно очищать и совершенствовать.

Уже съ самаго ранняго періода существованія человѣка мы наблюдаемъ его инстинктивное влеченіе такъ или иначе украсить самого себя, свои орудія и свое жилище съ извѣстнымъ вкусомъ. Даже въ каменную эпоху, изготовляя предметы для повседневныхъ практическихъ цѣлей, человѣкъ старался придать этимъ предметамъ изящную внѣшность, насколько то позволяли техника и знанія того времени.

Костяныя острія копій отдѣлывались въ формѣ, напоминающей лавровый или ивовый листъ, поверхность же ихъ покрывалась правильными полосками. Нѣкоторые предметы дилувіальной, пещерной эпохи покрыты линейными украшеніями въ видѣ розетокъ, лентъ и зигзагообразныхъ линій. Встрѣчается на нихъ также орнаментъ въ видѣ концентрическихъ круговъ и спиралей.

Неолитическая или позднѣйшая каменная эпоха, давшая начало гончарному производству (керамикѣ), внесла новыя черты и въ область орнамента. Всѣ глиняные сосуды той эпохи, какъ-то: горшки, амфоры, жбаны, кувшины, урны украшались линейнымъ орнаментомъ. Орнаментъ на сосудахъ получался путемъ простыхъ вдавливаній пальцемъ въ еще сырую глину. Болѣе правильныя геометрическія формы вычерчивались ногтями или закругленными палочками. Орнаментъ получался также посредствомъ оттисковъ веревокъ.

Эпоха камня смѣнилась, какъ извѣстно, металлической эпохой.

Появились новыя декоративныя формы, какъ, напримѣръ: пряжки (фибулы), головные уборы, діадемы, кольца, браслеты, цѣпочки. Всѣ эти предметы также украшались орнаментомъ, правда, все еще геометрическимъ, но въ болѣе богатыхъ сочетаніяхъ.

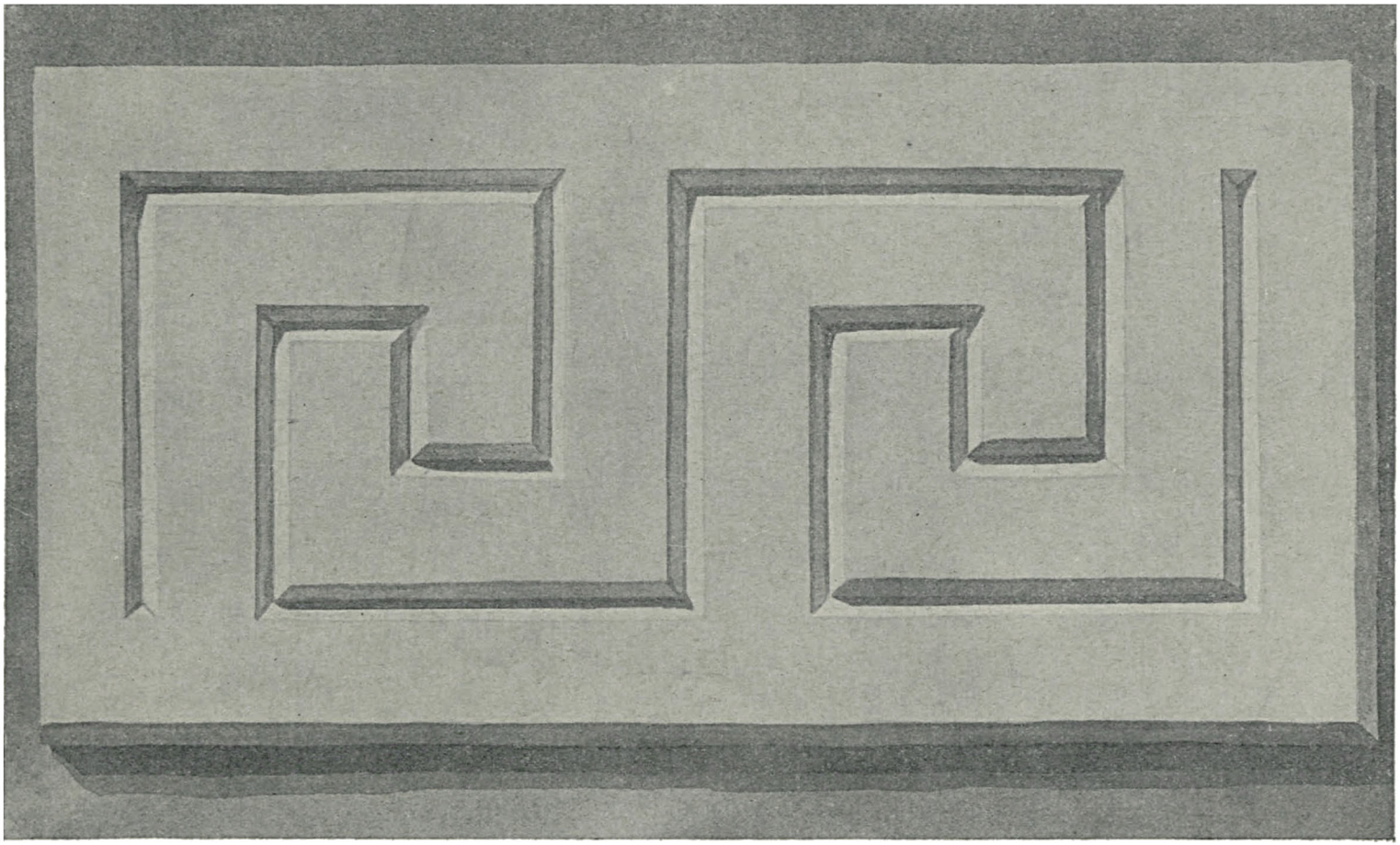


Рис. 1. Греческій меандръ.

Народы, достигавшіе высокихъ ступеней развитія, не ограничивались въ орнаментикѣ однѣми только геометрическими формами, а наряду съ ними разрабатывали и *растительный* орнаментъ, съ которымъ мы встрѣчаемся уже въ глубокой древности. Творцами растительнаго орнамента считаются древніе египтяне.

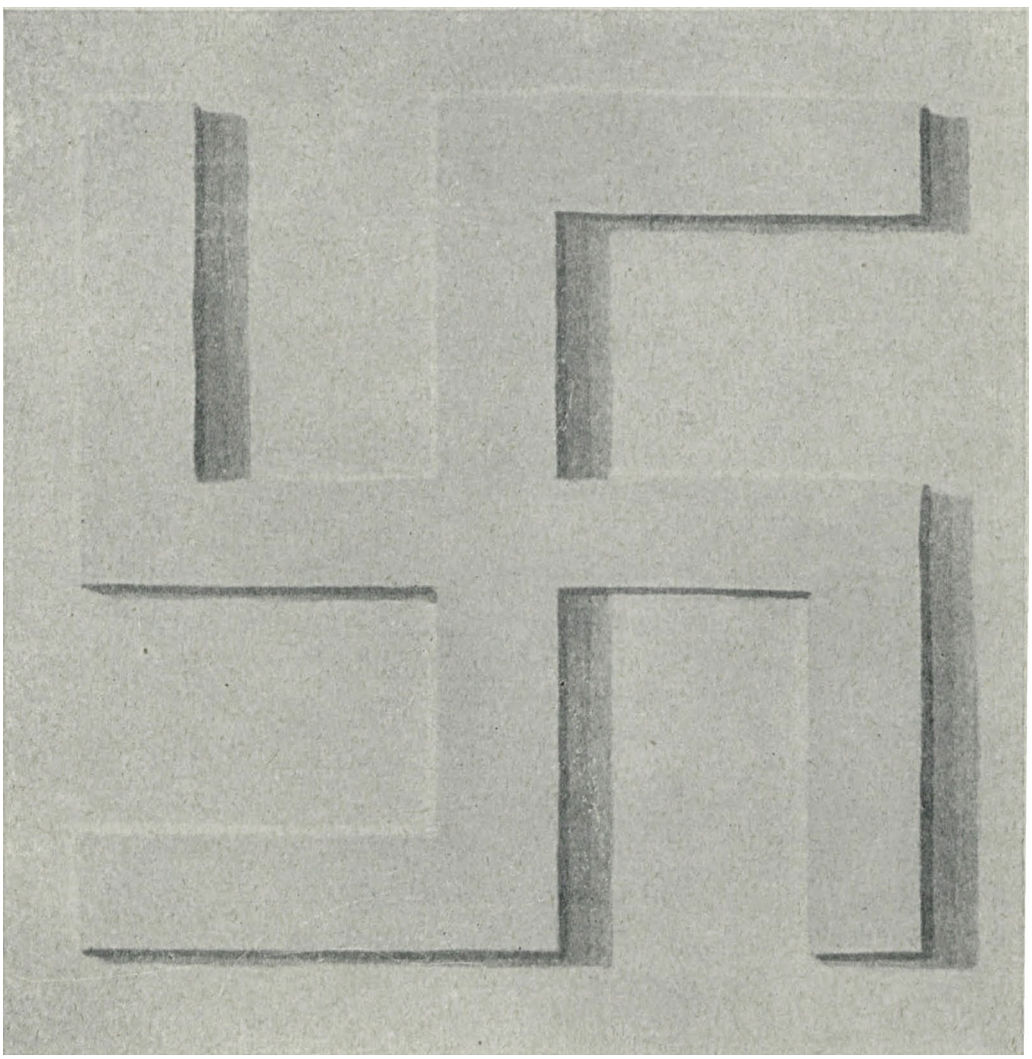


Рис. 2. Прямолинейный орнаментъ.

Характернымъ мотивомъ египетской орнаментики являются мѣстныя растенія — лотосъ и папирусъ. Формы этихъ растеній стилизовали, сочетали во всевозможныхъ комбинаціяхъ съ геометрическимъ орнаментомъ и соотвѣтствующимъ образомъ раскрашивали. Такимъ образомъ, получался богатый по формамъ и колориту узоръ.

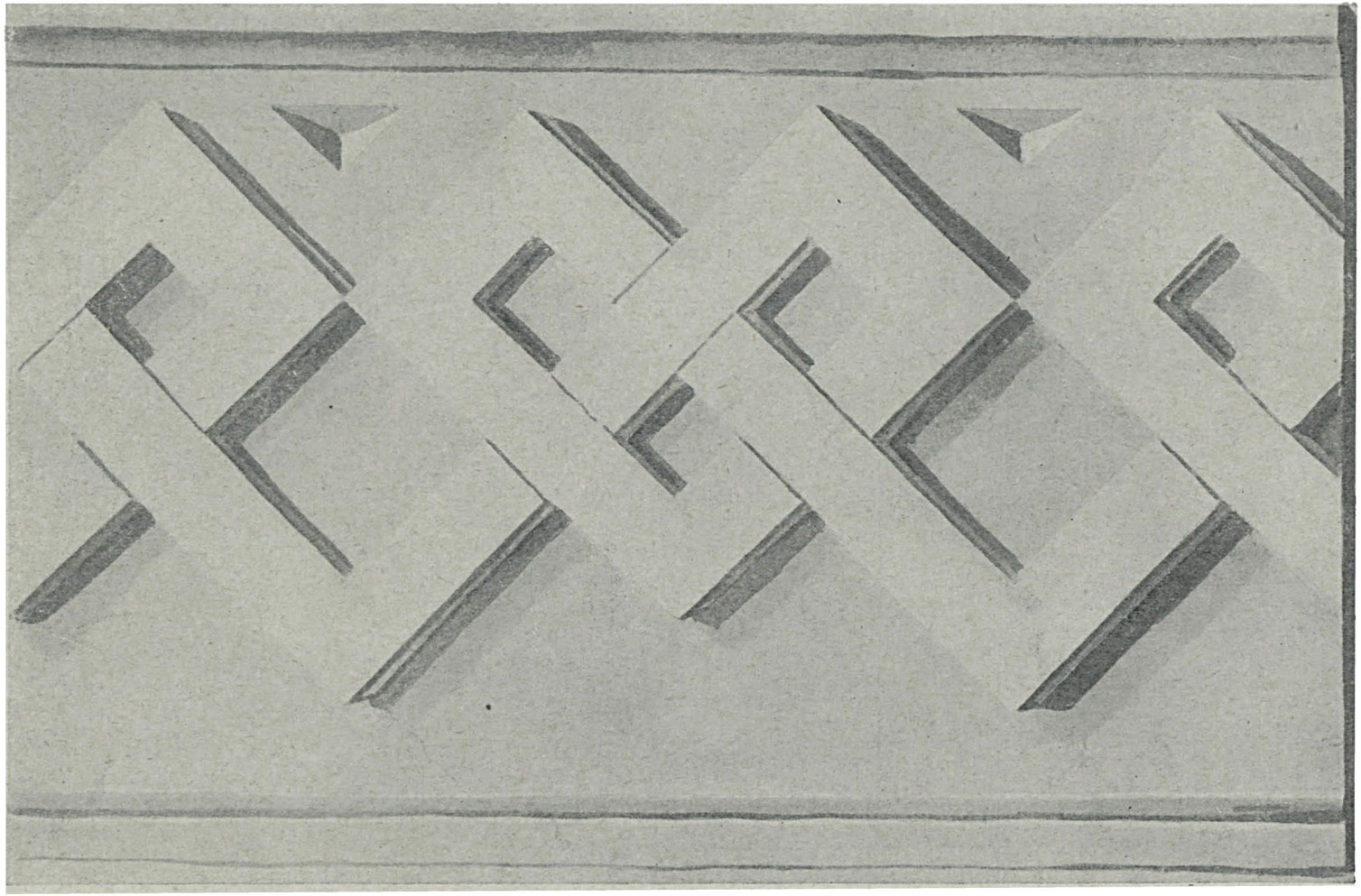


Рис. 3. Болѣе сложный прямолинейный орнаментъ.

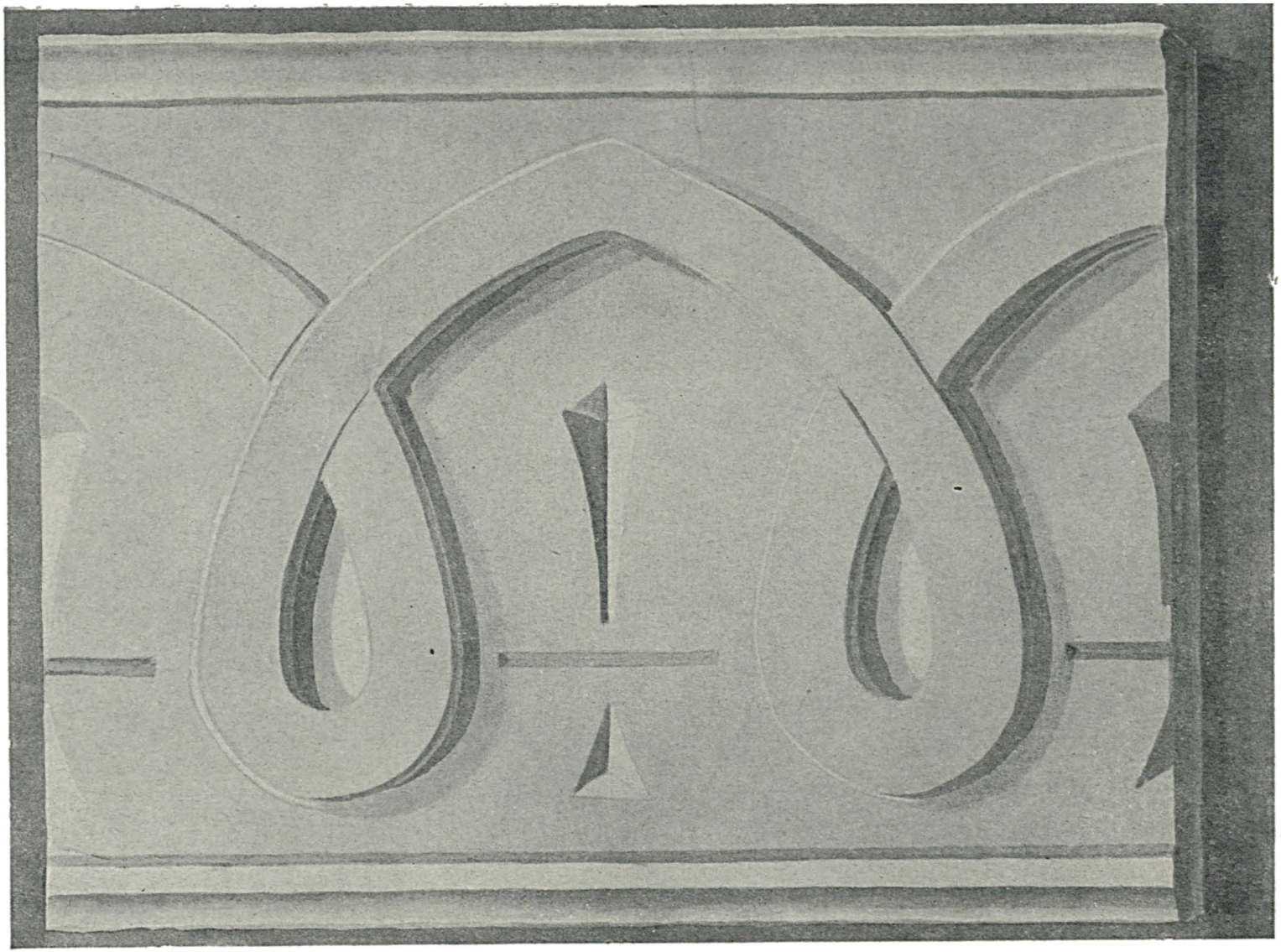


Рис. 4. Орнаментъ изъ прямыхъ и кривыхъ линіи.

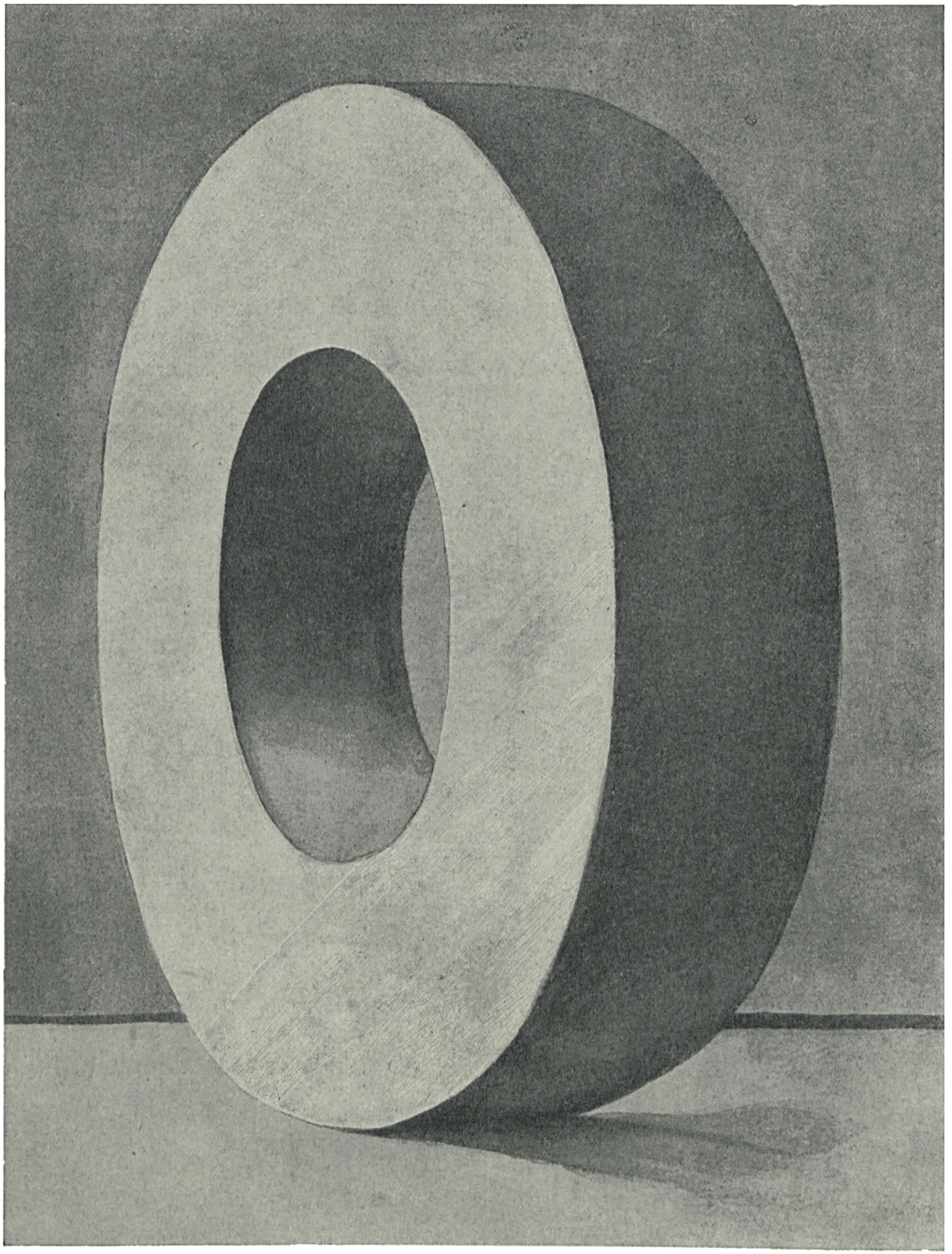


Рис. 5. Кольцо.

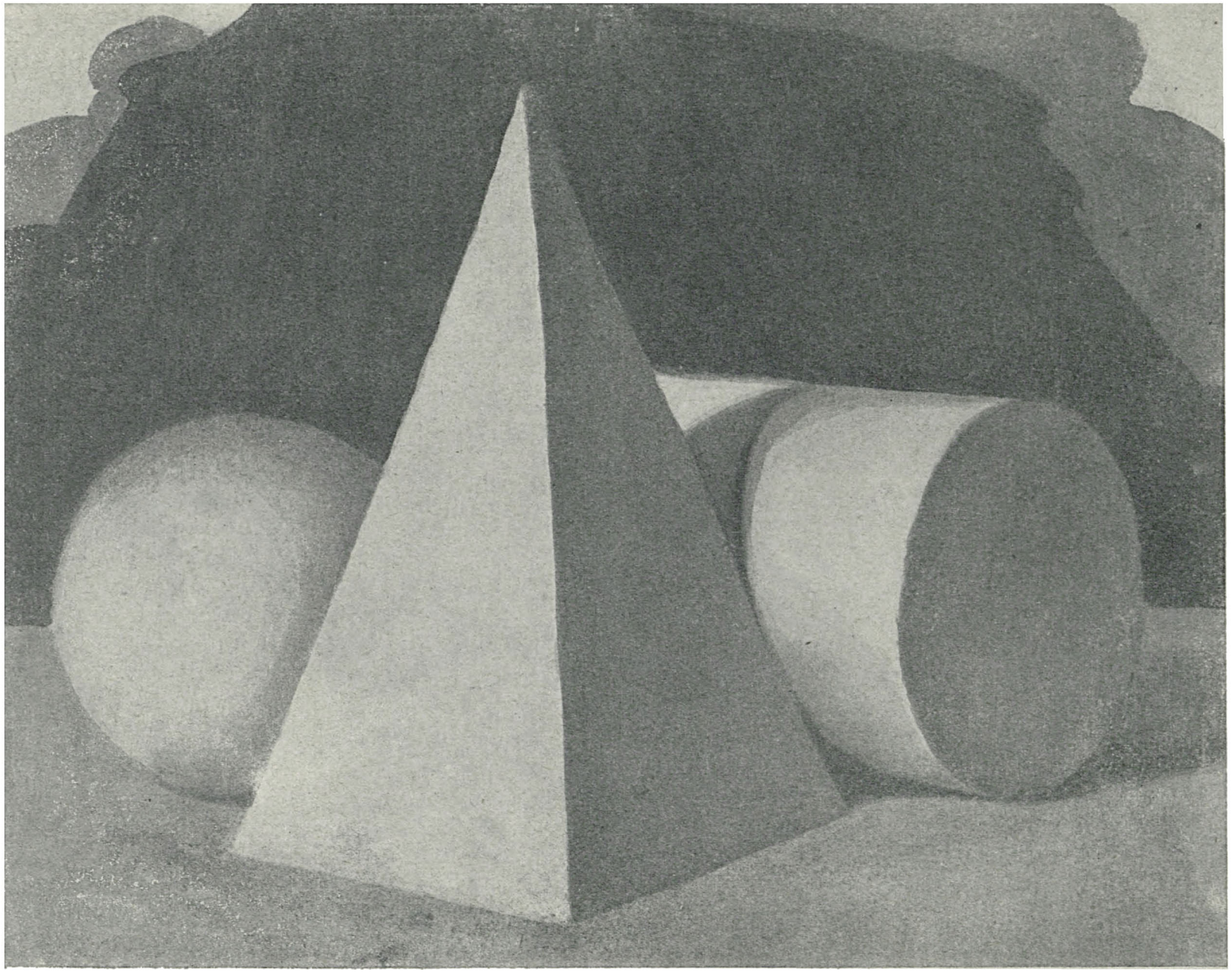


Рис. 6. Группа геометрическихъ тѣлъ.

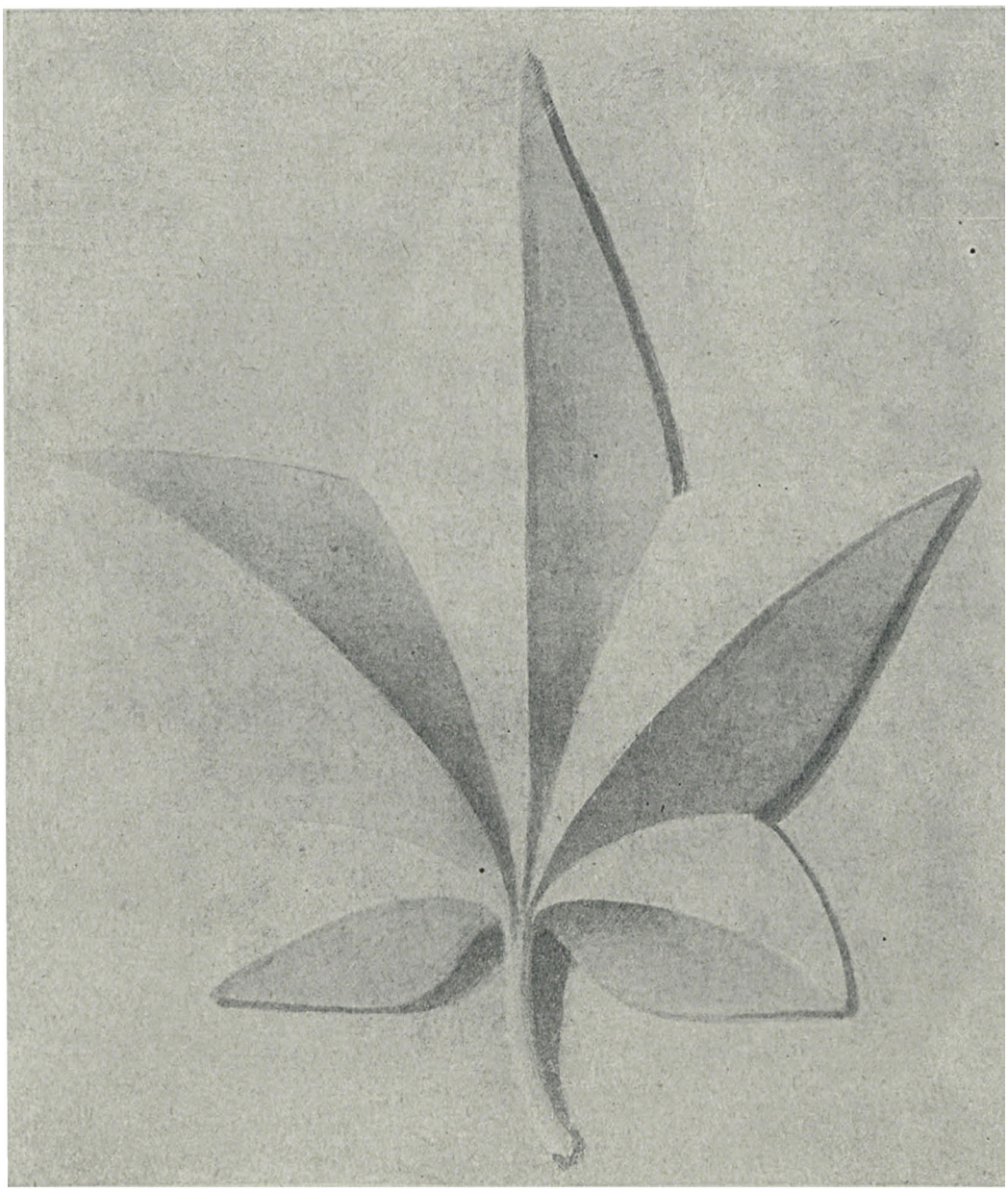


Рис. 7. Стилизованный растительный листъ.

Въ формахъ тѣхъ же папируса и лотоса обработаны и колонны египетскихъ храмовъ. Позже, въ Новомъ египетскомъ царствѣ, въ росписи потолковъ египетскаго храма къ орнаментикѣ геометрическо-растительной прибавляются изображенія головъ *животныхъ* и *птицъ*.

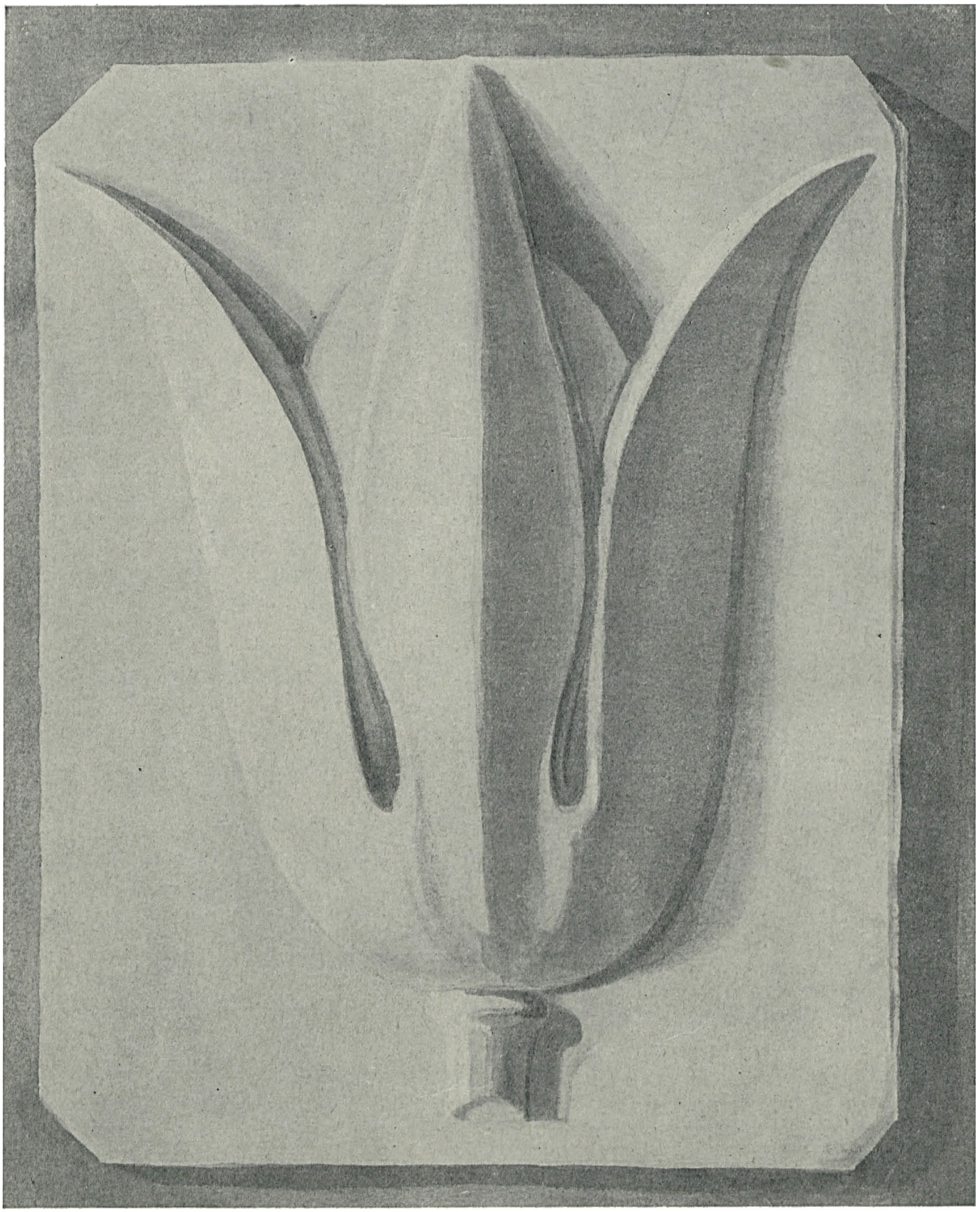


Рис. 8. Стилизованный цвѣтокъ лиліи.

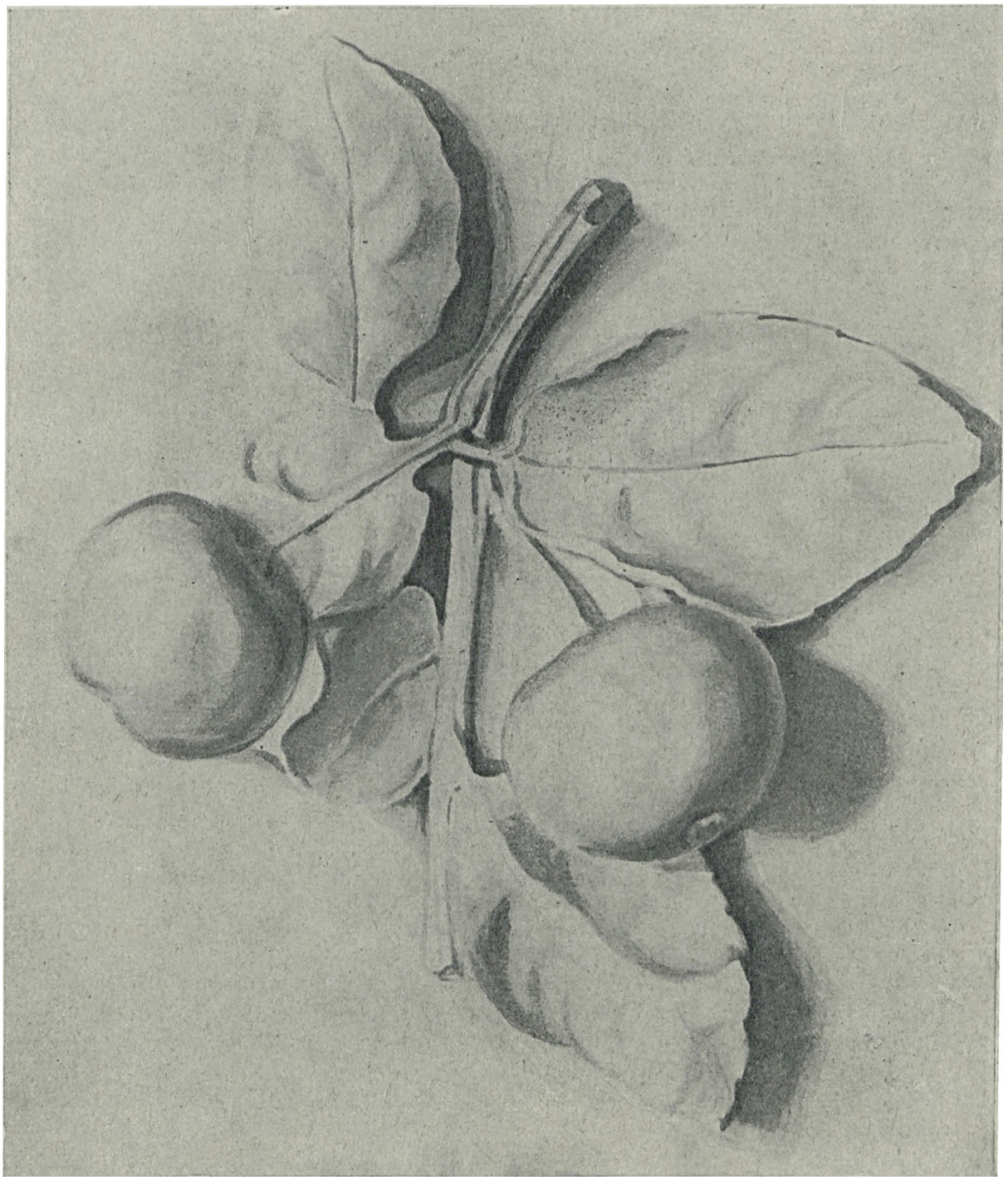


Рис. 9. Вѣтка съ яблоками.

Рис. 10. Вѣтка дуба.

Одни народы заимствовали формы декоративнаго искусства у другихъ, своихъ сосѣдей, разрабатывали формы своихъ предшественниковъ или совершенствовали ихъ. Сообразуясь съ запросами своего духа, они вносили въ орнаментику много своего новаго. У каждаго народа, во всякой странѣ были мѣстная флора и фауна, изъ которыхъ и черпались мотивы орнаментальныхъ украшеній. Въ ассирійской орнаментикѣ мы встрѣчаемъ преимущественно египетскіе мотивы, но наряду съ послѣдними есть и формы чисто месопотамскаго происхожденія, — это лента и плетенье. Кромѣ того, мы видимъ здѣсь такія орнаментальныя украшенія, какъ изображенія фантастическихъ крылатыхъ животныхъ, крылатыхъ быковъ и коней. Въ растительномъ орнаментѣ доминирующее положеніе у ассирійцевъ занимаетъ розетка, вродѣ обыкновеннаго подсолнечника или маргаритки, которая встрѣчается также и въ древнемъ Египтѣ. Ассирійцы создали въ растительномъ орнаментѣ и свою собственную пальметку, въ видѣ силуэта пальмовой верхушки.

Символическій крылатый солнечный дискъ египтянъ также подвергается у ассирійцевъ значительной переработкѣ.

Богатую линейную и растительно-животную орнаментику даетъ такъ называемое микенское искусство. Образцы подобной орнаментики дошли до насъ въ видѣ кусковъ алебастроваго фриза Тиринѳскаго дворца. Здѣсь мы видимъ въ большомъ примѣненіи

Рис. 11. Стилизованная вѣтка винограда.

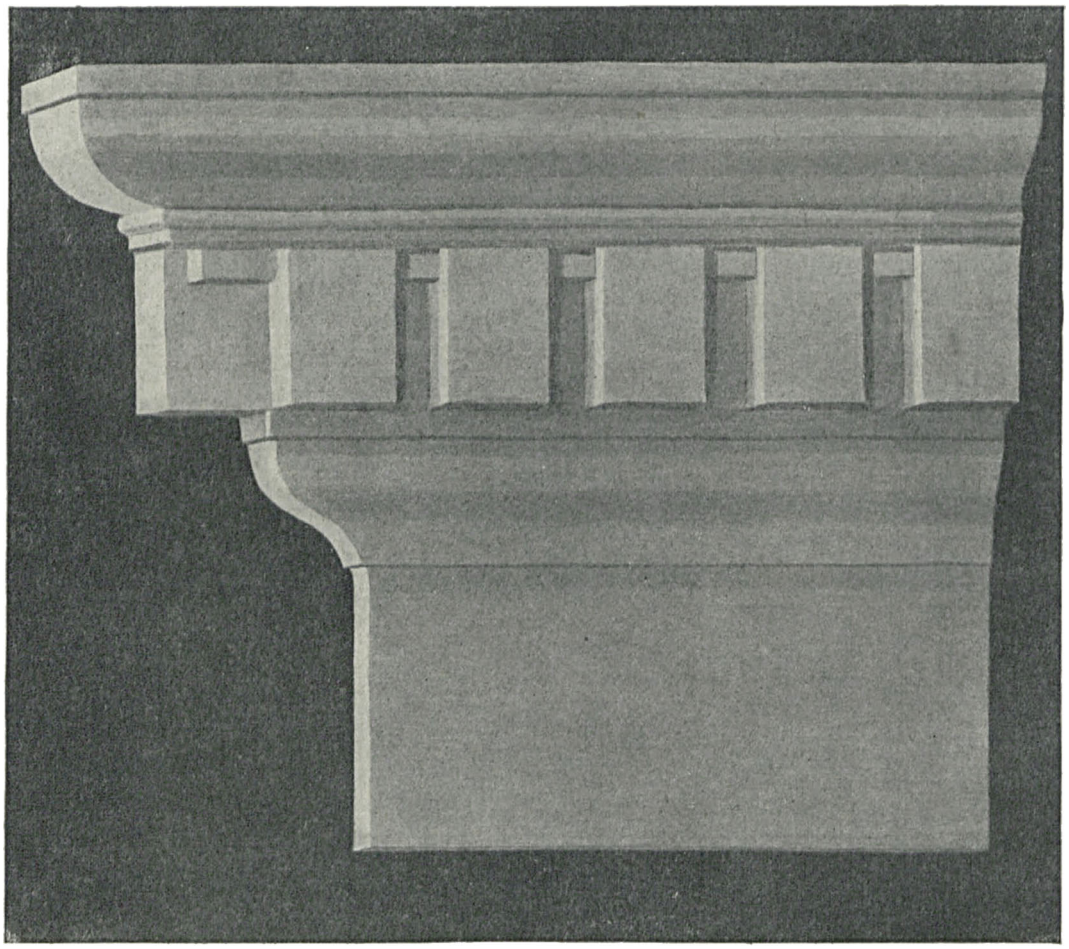


Рис. 12. Часть карниза іоническаго ордера.

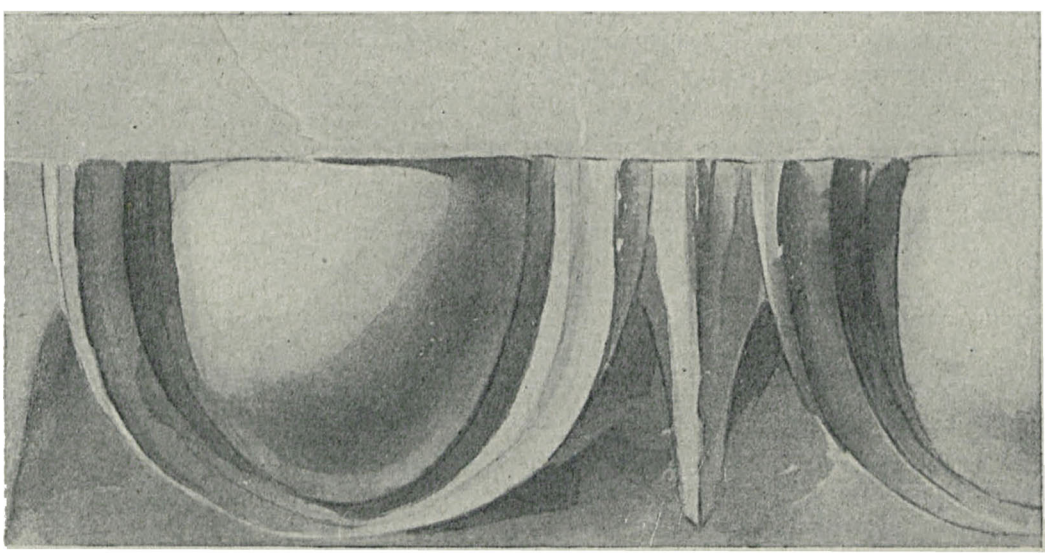


Рис. 13. Іоническій киматій.

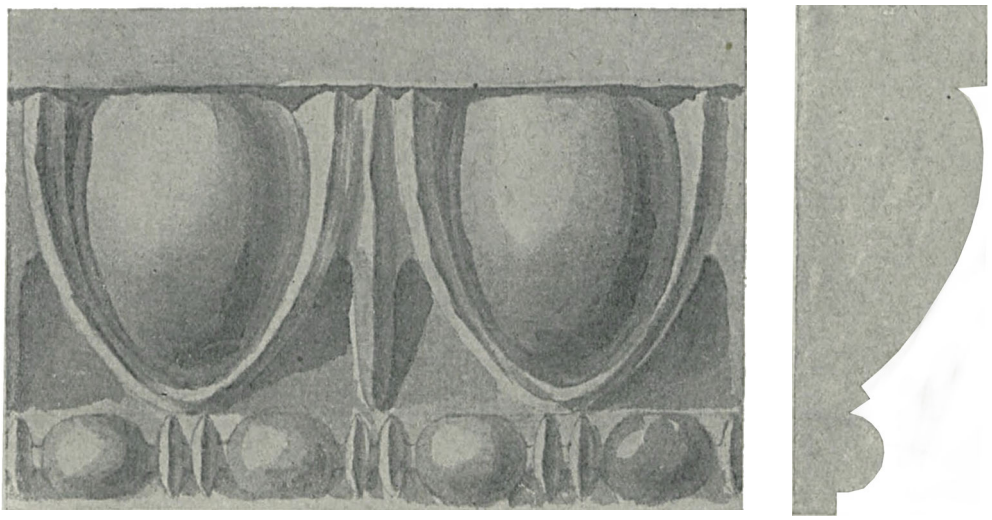


Рис. 14. Іоническій киматій.

розетки, сердцевидныя спирали, полуовалы и вѣерообразныя пальметки. Стѣны известковой штукатурки дворцовъ расписывались слегка выступающимъ орнаментомъ. Среди орнаментальныхъ мотивовъ преобладали — своеобразная сѣтка съ ромбовидными

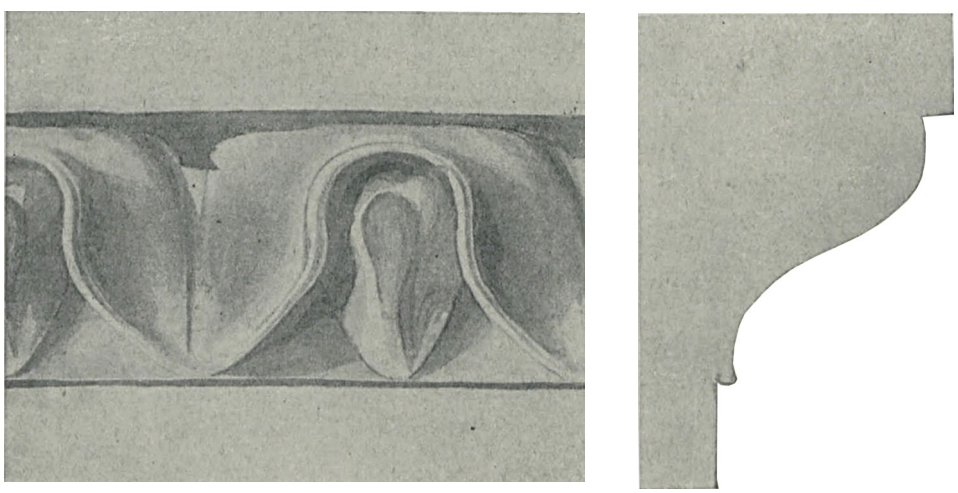


Рис. 15. Іоническій киматій.

петлями, спирали, волнообразныя линіи, завитки и вѣтки растеній. Оригиналенъ орнаментъ въ видѣ ленты съ розетками по краямъ, напоминающій потолочныя украшенія гробницъ Новаго египетскаго царства. Несомнѣнно, что этотъ мотивъ заимствованъ у египтянъ.

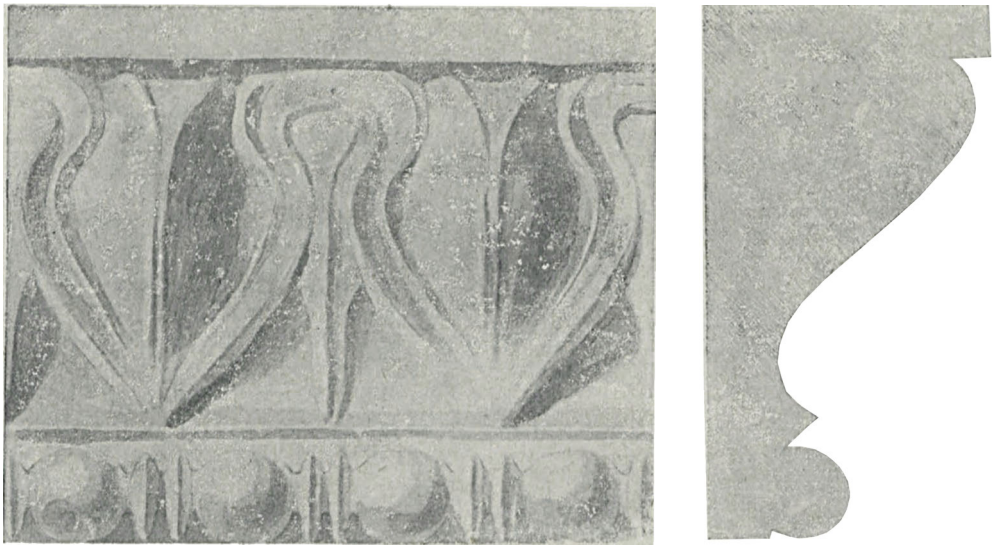


Рис. 16. Болѣе сложный киматій.

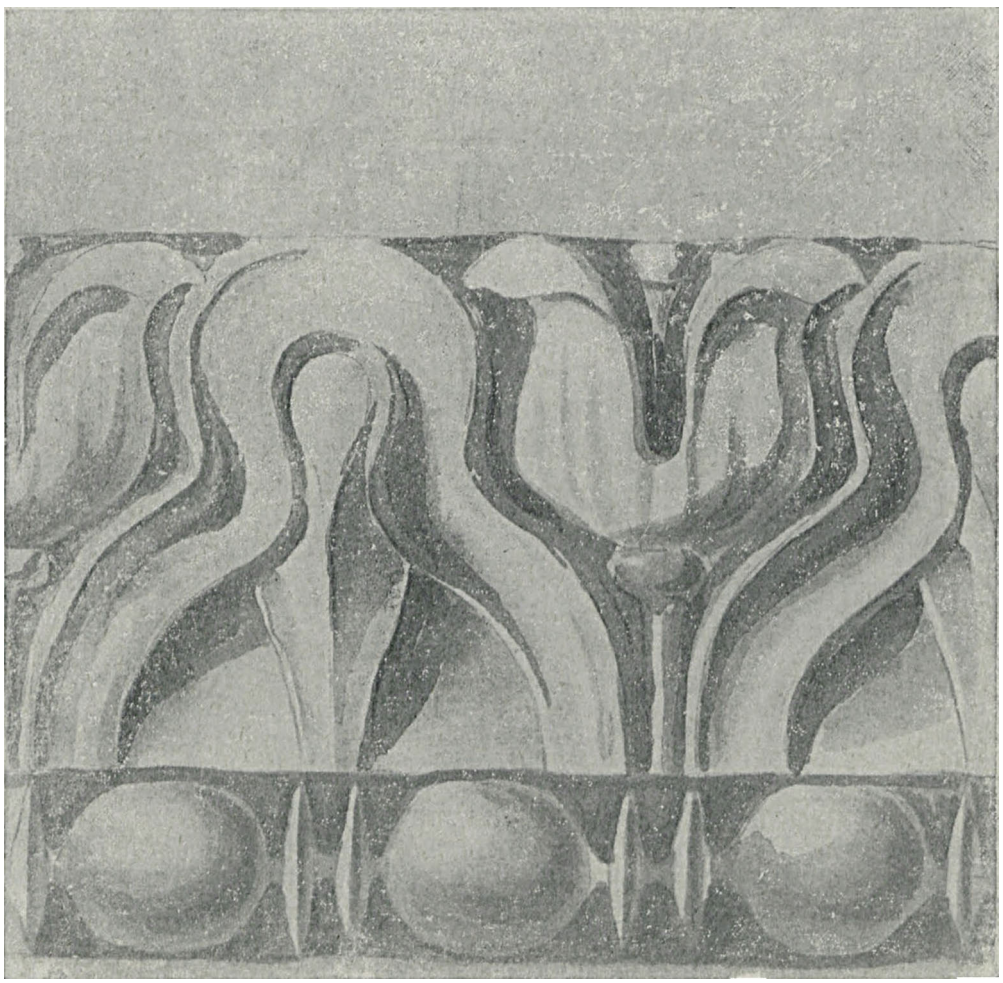


Рис. 17. Болѣе сложный киматій.

Позже другихъ странъ Востока выступаетъ на художественное поприще Греція, давшая классическіе образцы орнаментальныхъ украшеній, которыми въ значительной степени пользуются и до настоящаго времени. Съ изученія и копированія образцовъ греческой орнаментики и архитектуры начинается курсъ въ нашихъ спеціальныхъ среднихъ художественныхъ школахъ и высшихъ учебныхъ заведеніяхъ, въ программу которыхъ входитъ гражданское строительство и художественныя постройки. Правда, свобода и красота, положенныя въ основу греческаго искусства, — вотъ тѣ принципы, благодаря которымъ эллины создали искусство, господствующее въ мірѣ. Они близко подошли къ природѣ, черпая изъ нея матеріалъ для художественнаго творчества; ими было использовано и переработано съ удивительнымъ чувствомъ мѣры все, что дала природа ихъ страны. Вотъ почему греческое искусство въ такой степени отличается своимъ національнымъ характеромъ. Но художникъ-грекъ, заимствуя всецѣло изъ природы мотивъ орнамента, не былъ въ то же время грубымъ реалистомъ, не передавалъ природу такъ, какъ она есть, а идеализировалъ ее, воспроизводя только характерныя черты природы и оставляя въ сторонѣ все то, что могло быть случайнымъ. Стиль и природа въ греческомъ искусствѣ тѣсно связаны между собою. Глядя на образцы греческаго искусства, вы видите, что передъ вами несомнѣнно воспроизведеніе природы, но природы, одухотворенной творчествомъ художника.

Мы уже знакомы въ общихъ чертахъ съ орнаментальною живописью древнегреческихъ вазъ, которая отчасти перешла потомъ въ терракотовый орнаментъ, примѣняемый для украшенія архитектурныхъ сооруженій.

Вазы расписывались картинами миѳологическаго содержанія, которыя обрамлялись обыкновенно орнаментомъ въ видѣ горизонтальныхъ поясовъ.

Древнѣйшія вазы такъ называемаго дипилонскаго стиля украшались по преимуществу геометрическимъ орнаментомъ, состоящимъ изъ горизонтальныхъ прямыхъ линій, чередующихся съ лентами зигзагообразныхъ линій. Доминирующее, однако, значеніе въ мотивахъ орнаментики этихъ вазъ имѣетъ греческій *меандръ* (рис. 1), имѣющій въ своей основѣ прямую линію, ломающуюся подъ прямымъ угломъ въ строго симметричной формѣ, что на первый взглядъ даетъ впечатлѣніе плетенія. Есть предположеніе думать, что названіе свое этотъ орнаментъ получилъ отъ извилистой рѣки Меандра, которая, быть можетъ, и послужила мотивомъ для орнамента. Впрочемъ, схема меандра встрѣчается и гораздо раньше эпохи дипилонскихъ вазъ; ее можно наблюдать даже въ неолитическую эпоху, но тамъ она слишкомъ еще примитивна.

На тѣхъ же вазахъ мы встрѣчаемъ мотивъ орнамента, составленнаго изъ ломающихся подъ угломъ двухъ прямыхъ и напоминающихъ форму двухъ латинскихъ буквъ 2, соединенныхъ крестообразно (рис. 2).

Въ орнаментикѣ позднѣйшаго развитія къ геометрическимъ формамъ примѣшиваются мотивы микенскіе, египетскіе и ассирійскіе. На ряду съ этимъ, вводится и орнаментъ растительный въ видѣ разводовъ, завитковъ, спиралей и пальметтъ (рис. 21).

Какъ было сказано раньше, формы орнаментальной живописи переходить отчасти и въ орнаментику архитектурную. Одновременно съ этими мотивами, появляются и новые растительные мотивы, въ видѣ вѣнка изъ свѣшивающихся листьевъ на верхней полосѣ карниза.

Большую роль въ развитіи архитектурной орнаментики Греціи сыграло введеніе *аканѳоваго* *л*иста, *д*ико растущаго растенія съ острыми и рѣзкими вырѣзами *л*истьевъ (рис. 18). Это растеніе съ V-го вѣка до Р. Х. становится излюбленнымъ мотивомъ архитектурныхъ украшеній. Прежде всего аканѳъ былъ примѣненъ въ капи-

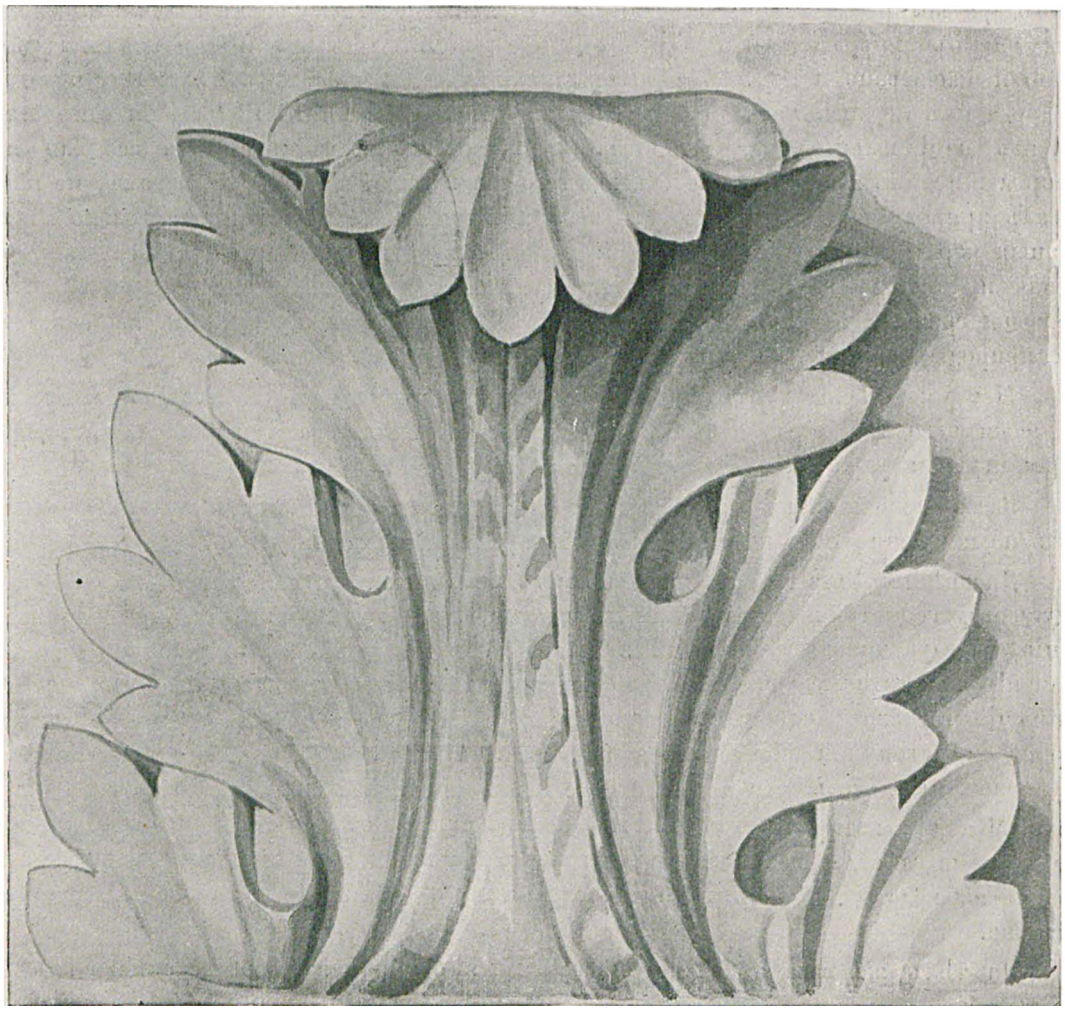


Рис. 18. Аканѳъ.

тели коринѳскаго ордера, сдѣлавъ ее изящнѣе и декоративнѣе, чѣмъ строгая по своимъ формамъ капитель, дорическаго ордера (таблица 1). *Л*истья аканѳа какъ бы охватываютъ капитель, придавая стройность и *л*егкость всей колоннѣ. Затѣмъ тотъ же аканѳовый *л*истъ переносится въ декоративно-стилизованный орнаментъ, примѣняемый

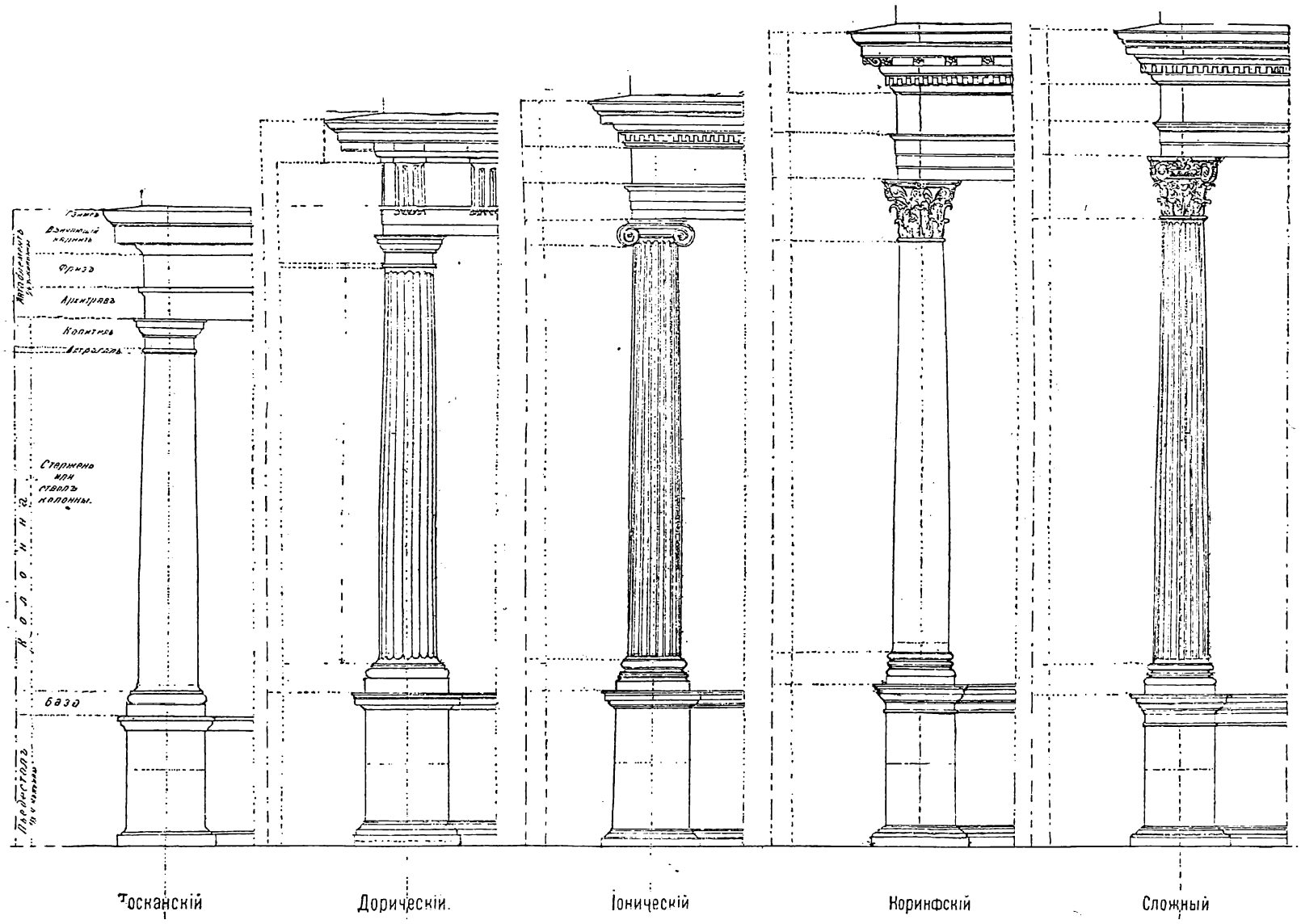
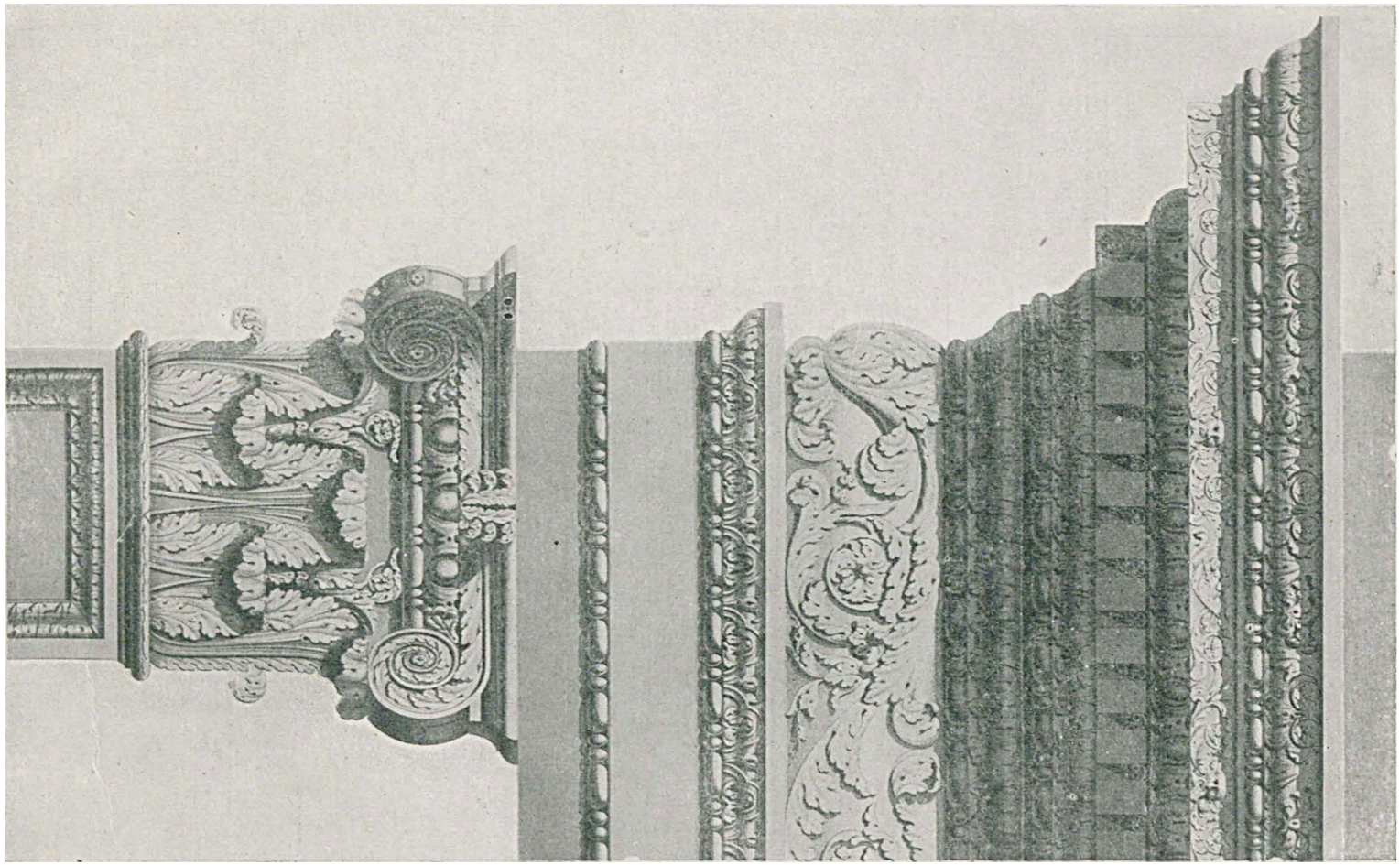


Таблица I. Ордера.



Архитравъ Фризъ Карнизъ

Капитель Антаблементъ

Таблица II. Антаблементъ и капитель сложнаго ордера.

для украшенія различныхъ частей архитектурныхъ построекъ. Формы аканѳа комбинируются въ различныхъ сочетаніяхъ съ пальметтами, завитками, спиралями,— аканѳъ становится національнымъ мотивомъ декоративныхъ украшеній.

Аканѳъ и пальметта (рис. 20) являются образцами орнамента, заимствованнаго изъ растительнаго міра. Повидимому, изъ этого же міра заимствована и идея колонны.

Само природное устройство дерева могло дать поводъ для раздѣленія его на три части. Нижняя часть ствола, болѣе широкая, при томъ нерѣдко оплетенная выступающими изъ-подъ земли корнями съ причудливыми формами, служитъ основаніемъ дерева; затѣмъ слѣдуетъ средняя, гладкая вытянутая часть, съ постепенно уменьшающимся кверху поперечникомъ, и, наконецъ, верхняя, гдѣ стволъ развѣтвляется и начинается листва. Тѣ же три части мы находимъ и въ колоннѣ. Взявъ дерево за образецъ, греки назвали среднюю часть колонны *стержнемъ* ея, нижнюю — *базой,* а верхнюю — *капителью.* Та часть постройки, которая, хотя и не относится къ колоннѣ, но непосредственно прилегаетъ къ ней, называется *антаблементомъ;* въ немъ, въ свою очередь, различаютъ: *архитравъ,* т. е.. та часть антаблемента, которая непосредственно опирается на колонну, *фризъ* — средняя часть антаблемента и, наконецъ, *карнизъ* — верхняя часть антаблемента, составленная концами досокъ покатой крыши. Всѣ эти части отчетливо видны на таблицахъ I и II.

Съ технической точки зрѣнія дѣленіе колонны на три части, изъ которыхъ каждая имѣетъ отличительныя черты, тоже понятно и естественно. Подъ давленіемъ груза верхняя часть столба должна была нѣсколько расшириться и принять соотвѣтствующую форму. Такое же расширеніе должно было произойти и съ нижней частью колонны, вслѣдствіе сопротивленія грунта.

Самыя древнія изъ извѣстныхъ намъ колоннъ — египетскія — отличались своей неуклюжестью, слишкомъ большой толщиной въ сравненіи съ длиной и не производили надлежащаго эстетическаго впечатлѣнія. Заслуга грековъ заключается въ томъ, что они начали изучать пропорціи колоннъ и ихъ отношенія къ грузу, который онѣ должны выдерживать. Кромѣ того, они стремились придать колоннамъ наиболѣе изящную форму. Съ этой цѣлью они придумали и ввели всевозможныя украшенія для колоннъ, но каждый типъ колоннъ имѣлъ строго опредѣленныя украшенія. Въ этомъ отношеніи греки до сихъ поръ оказались непревзойденными, и ихъ архитектурныя произведенія до нашихъ дней не утратили значенія и служатъ предметомъ изученія и подражанія зодчихъ всѣхъ временъ и народовъ.

Всякій классическій ордеръ состоитъ, какъ сказано, изъ трехъ частей: пьедестала, колонны и антаблемента.

Каждая изъ этихъ частей, въ свою очередь, раздѣляется на три части. Такъ, пьедесталъ состоитъ изъ цоколя (нижняя часть), тѣла и карниза; колонна — изъ базы, стержня и капители; антаблементъ — изъ архитрава, фриза и карниза (таблица I). Эти отдѣльныя части опять-таки состоятъ изъ различныхъ элементовъ: всевозможныхъ выступовъ, киматіевъ, фигуръ и возвышеній, служащихъ украшеніями (таблица II).

Еще архитекторъ Витрувій, жившій во времена Августа, раздѣлилъ всѣ ордера, по ихъ характернымъ отличіямъ и по мѣсту происхожденія, на пять: тосканскій,

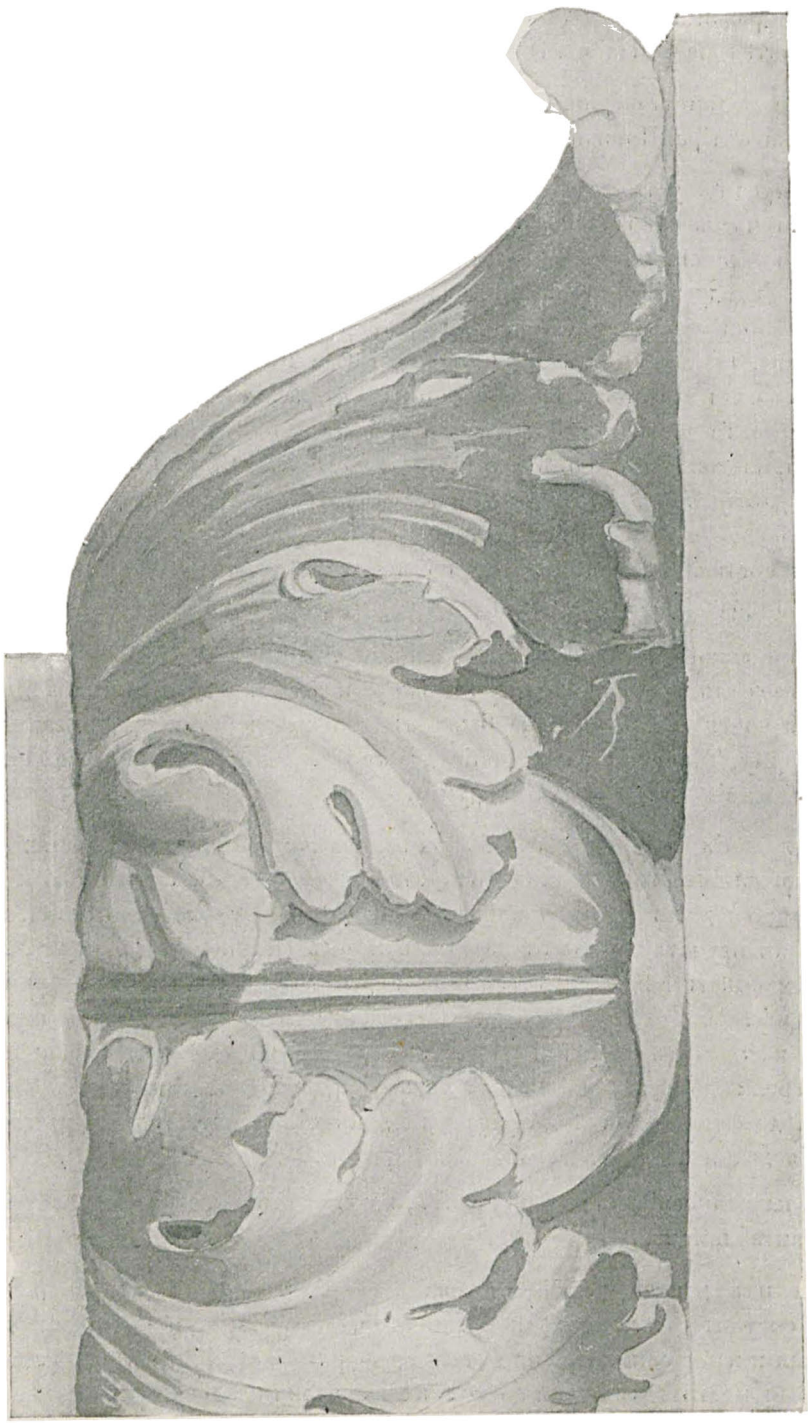


Рис. 19. Желобъ, украшенный листьями аканѳа.

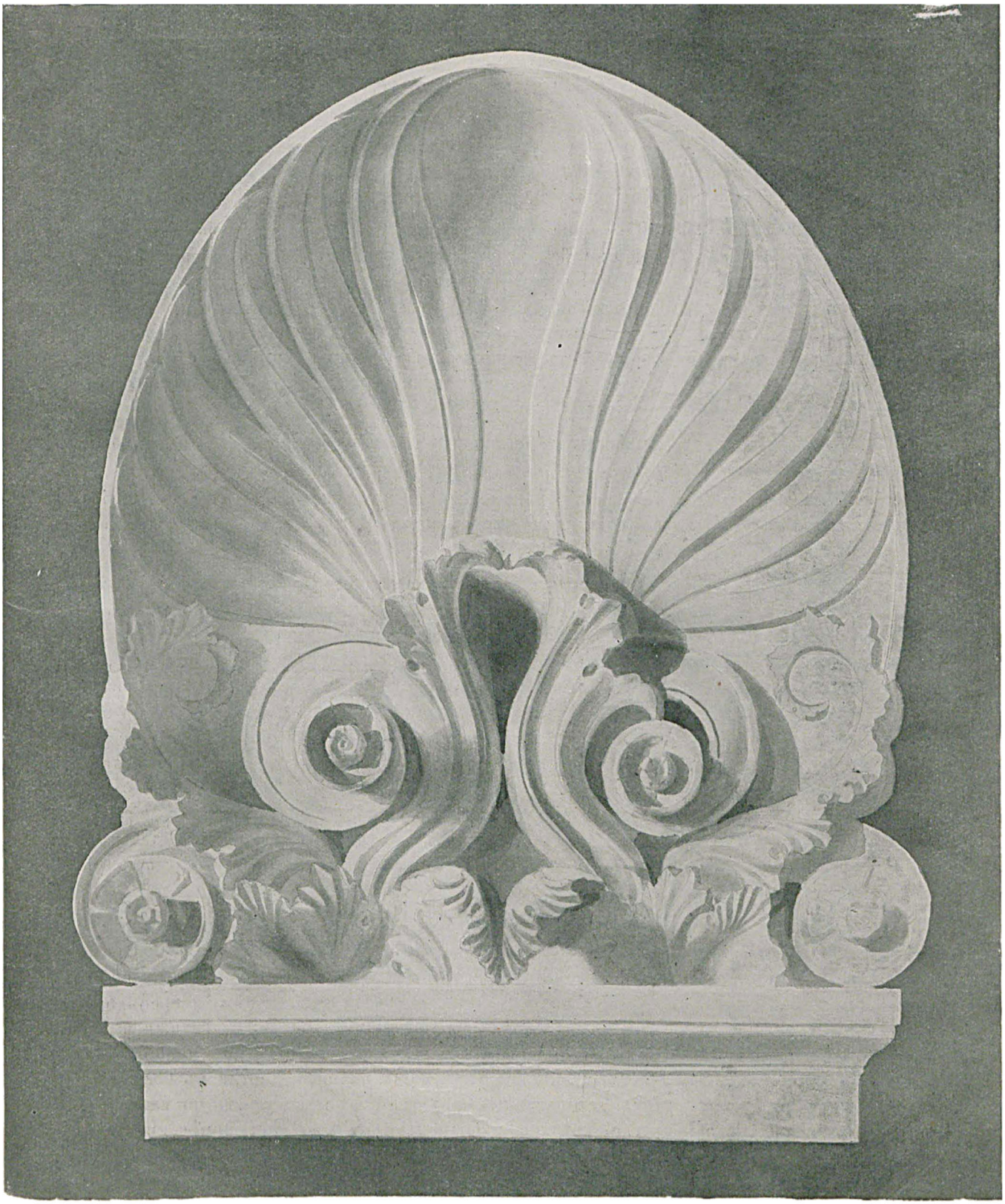


Рис. 20. Пальметта греческая.

дорическій, іоническій, коринѳскій и сложный. Это подраздѣленіе удерживается и до настоящаго времени.

ТОСКАНСКІЙ ОРДЕРЪ получилъ свое названіе отъ той мѣстности, гдѣ онъ появился и развился (Тоскана — мѣстность въ Италіи), Этотъ ордеръ отличается простотой построенія и неизмѣнностью своихъ составныхъ частей.

ДОРИЧЕСКІЙ ОРДЕРЪ легко узнается по характернымъ украшеніямъ, ему только свойственнымъ, а именно: фризъ его антаблемента украшенъ «триглифами», то-есть столбиками съ двумя цѣлыми желобками посрединѣ и двумя полужелобками по краямъ. Эти столбики представляютъ собою какъ бы концы поперечныхъ балокъ, желобки же на нихъ могли служить для стока воды. Капли стекающей воды тоже нашли свое отраженіе въ деталяхъ дорическаго ордера: онѣ изображены въ видѣ зубцовъ подъ желобками триглифовъ. Впрочемъ, въ деталяхъ антаблемента дорическаго ордера встрѣчаются нѣкоторыя измѣненія.

Стержень колоннъ украшается продольными выемками, числомъ до двадцати; соприкасаясь другъ съ другомъ, онѣ образуютъ ребра.

Этотъ ордеръ достигъ полной законченности въ древней Греціи. Его строгія, простыя формы кажутся созданными для того, чтобы выражать идеи могущества, силы и геройства.

ІОНИЧЕСКІЙ ОРДЕРЪ развился въ іоническихъ колоніяхъ въ малой Азіи, отъ которыхъ онъ и получилъ свое названіе. Этотъ ордеръ легко узнать по характернымъ завиткамъ, украшающимъ капитель его колонны; онъ называется еще среднимъ, потому что составляетъ какъ бы переходъ отъ дорическаго къ коринѳскому. О происхожденіи завитковъ капители имѣются двѣ версіи: по одной версіи, они произошли отъ того, что между верхнимъ концомъ деревянной колонны и черепицею крыши накладывали кору для сохраненія свѣжести дерева, — эта кора, высыхая, и принимала форму завитковъ; по другому объясненію, іоническая капитель представляетъ подражаніе завиткамъ волосъ греческихъ женщинъ. Колонны іоническаго ордера отличаются стройностью, легкостью и изяществомъ. По выраженію Витрувія, въ дорическомъ стилѣ выражается мужская красота, а въ іоническомъ — женская. Остальныя части этого ордера несутъ на себѣ множество разнообразныхъ украшеній, состоящихъ изъ сочетанія всевозможныхъ орнаментовъ.

КОРИНѲСКІЙ ОРДЕРЪ рѣдко примѣнялся въ Греціи самостоятельно, а служилъ дополненіемъ къ дорическому и іоническому ордерамъ. Онъ служилъ большею частью для внутренней отдѣлки; поэтому своего полнаго развитія онъ достигъ не въ Греціи, а въ Италіи, во времена императоровъ. Этотъ ордеръ стремился преимущественно въ декоративной цѣли. Характеръ его мягкій и изящный; отдѣльныя части производятъ впечатлѣніе утонченности, роскоши и богатства. Греки, стремившіеся къ полной гармоніи между конструкціей и наружными формами, не могли въ большихъ размѣрахъ примѣнять этотъ декоративный ордеръ. Его легко узнать по капители, представляющей подобіе круглой корзины, наполненной цвѣтами или, вѣрнѣе, листьями аканѳа въ одинъ или нѣсколько рядовъ, по восьми листовъ въ каждой окружности, расположенныхъ одинъ надъ другимъ.

О происхожденіи этого ордера Витрувій разсказываетъ, что капитель его была

Рис. 21. Греческій орнаментъ изъ пальметтъ.

Рис. 22. Орнаментъ изъ завитковъ аканѳа.

изобрѣтена знаменитымъ скульпторомъ Каллимахомъ, опредѣлившимъ правила и законы, по которымъ производились постройки этого ордера. На мысль о капители этого ордера, какъ гласитъ преданіе, навелъ скульптора слѣдующій случай. На могилу одной молодой дѣвушки, умершей въ Коринѳѣ, была поставлена ея кормилицей корзина съ любимыми игрушками, которую, для предохраненія отъ дождя, она покрыла черепицей. Подъ корзиной случайно оказались корни аканѳа. Весною листья выросли изъ-подъ корзины и стали стремиться вверхъ, но тутъ они встрѣтили черепичную кровлю и начали загибаться, образовавъ завитки, на подобіе капители, Этимъ сюжетомъ будто бы и воспользовался Каллимахъ.

Вѣрнѣе, однако, предположить, что Каллимахъ просто усовершенствовалъ какой-либо изъ существовавшихъ ордеровъ, ибо стили не создаются отдѣльными художниками, но представляютъ собой результатъ труда цѣлыхъ поколѣній. Отдѣльныя личности только дополняютъ и разрабатываютъ матеріалъ, накопленный народомъ.

СЛОЖНЫЙ ОРДЕРЪ. Само названіе этого ордера указываетъ на его происхожденіе. Дѣйствительно, онъ представляетъ собою сочетаніе іоническаго ордера съ коринѳскимъ. Листья, украшающіе капитель коринѳскаго ордера, присоединены къ завиткамъ іоническаго ордера.

Стволъ колонны не гладкій, какъ у іонической, но съ выемками, какъ у дорической колонны.

Возникъ сложный ордеръ у римлянъ во времена императора Тита, которому впервые была воздвигнута тріумфальная арка этого ордера, когда онъ возвращался въ Римъ послѣ разрушенія Іерусалима. Это — одинъ изъ самыхъ красивыхъ и богатыхъ украшеніями ордеровъ. На таблицѣ II подробно видны всѣ виды украшеній капители и антаблемента сложнаго ордера.

Для опредѣленія пропорцій ордеровъ пользуются данными, выработанными Виньолемъ. Общую высоту ордера дѣлятъ на девятнадцать равныхъ частей: двѣнадцать изъ этихъ частей берутъ для высоты колонны, четыре — для пьедестала и три — для антаблемента. Что касается ширины колонны, то она находится въ слѣдующемъ отношеніи къ высотѣ ея: въ тосканскомъ ордерѣ ширина составляетъ одну седьмую часть высоты, въ дорическомъ — одну восьмую, въ іоническомъ — одну девятую, въ коринѳскомъ и сложномъ — одну десятую.

На ряду съ растительнымъ орнаментомъ, мы находимъ у грековъ мотивы, заимствованные и изъ животнаго міра, образцами которыхъ могутъ служить рисунки 25 и 26,

Греческій театръ отразился въ орнаментѣ цѣлымъ рядомъ масокъ, т.-е. изображеніями человѣческаго лица со всевозможными выраженіями — ужаса, горя, страха, смѣха и т. п.

Мы находимъ здѣсь также изображенія различныхъ военныхъ трофеевъ и оружія, предметовъ, имѣвшихъ символическое значеніе; наконецъ, нельзя не упомянуть и о «гротескахъ», т.-е. о фантастическихъ сочетаніяхъ человѣческаго лица и фигуры съ органами звѣрей, птицъ и рыбъ.

Идеалы греческаго искусства продолжали служить долгое время предметомъ подражанія далеко за предѣлами Греціи. Походы римлянъ на востокъ познакомили

Рис. 23. Романскій аканѳъ.

Рис. 24. Орнаментъ изъ разводовъ аканѳа.

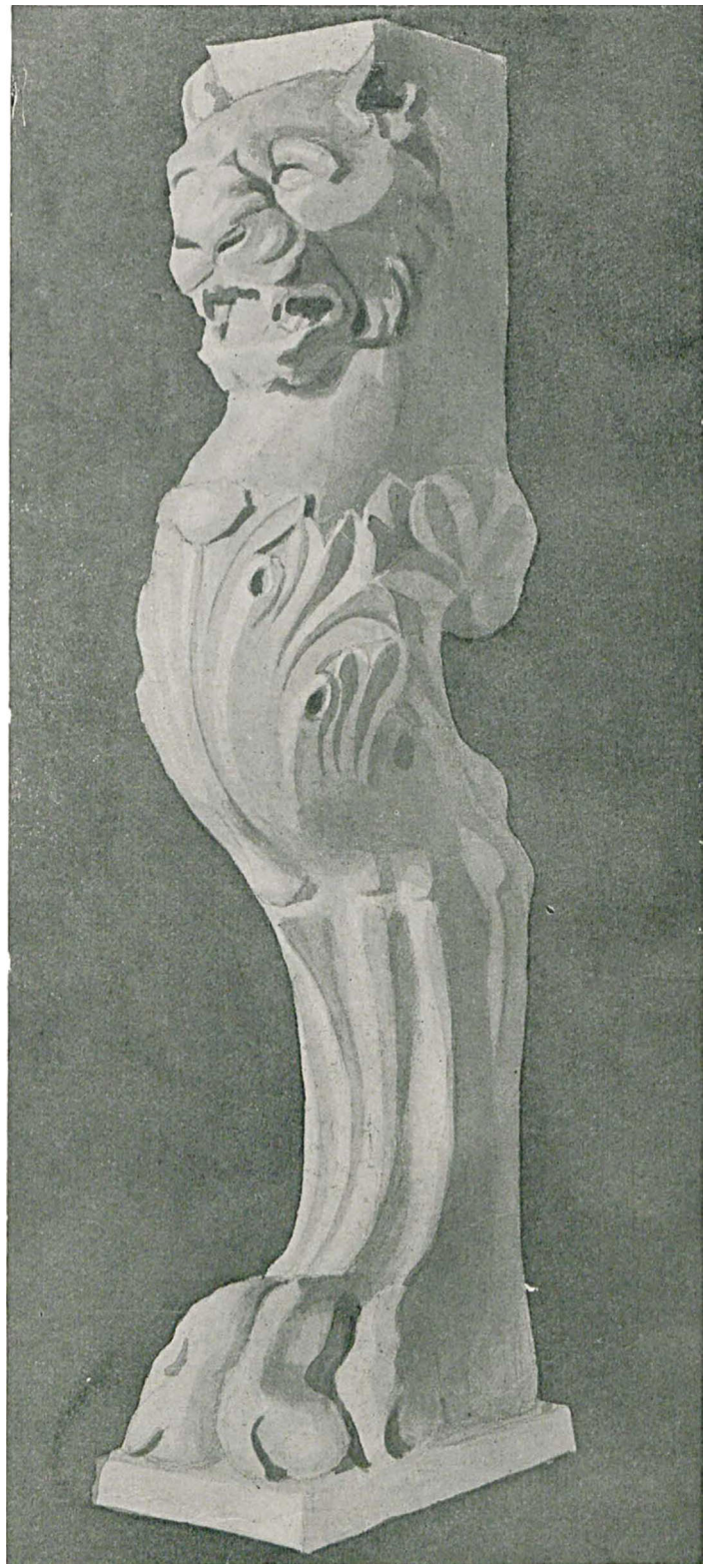


Рис. 25. Сочетаніе животнаго и аканѳоваго орнаментовъ

Рис. 26. Орнаментъ изъ стилизованнаго животнаго.

Рис. 27. Романская капитель.

Рис. 28. Капитель греческаго храма Эрехѳейона.

Рис. 29. Римская ваза.

ихъ съ художественными произведеніями эллиновъ. Все, что такъ или иначе связано было съ искусствомъ, увозилось въ Римъ.

За побѣдителями тянулись цѣлыя сотни возовъ со статуями, картинами, рельефами и вазами на украшеніе родного города. Противникъ Ганнибала, Марцелъ, гордился тѣмъ, что научилъ своихъ согражданъ понимать чудеса греческаго изящества. Такое преклоненіе передъ праизведеніями художниковъ Эллады, понятно, не могло не отразиться на художественномъ образованіи Рима. Параллельно съ подражаніемъ грекамъ въ архитектурѣ, скульптурѣ и живописи, римляне заимствовали у нихъ и мотивы декоративныхъ украшеній. Заимствуя греческіе мотивы, римляне, однако, ихъ видоизмѣняютъ, перерабатываютъ согласно требованію своего духа. Греческій остролистый, причудливый по очертаніямъ аканѳъ замѣняется итальянскимъ аканѳомъ, декоративнымъ растеніемъ, похожимъ на листья капусты, употребляемымъ для украшенія садовъ. Въ составъ римской орнаментики входятъ и мотивы восточные: розетты, фризы изъ пальметтъ и лотоса. Къ нимъ присоединяются фигуры животныхъ и стилизованные цвѣты. Кромѣ того, въ Римѣ вырабатывается особая декоративная форма изъ Сплетенія плодовъ и цвѣтовъ въ видѣ гирляндъ, которыя свѣшивались съ бычачьихъ череповъ. На ряду съ этимъ, въ орнаментику вводятся различные предметы: вазы, инструменты и доспѣхи, какъ на фризѣ Веспасіанова храма въ Римѣ. Геометрическій орнаментъ все болѣе и болѣе сталъ вытѣсняться растительными формами, въ которыя иногда включаютъ птицъ, какъ, напримѣръ, орнаментъ на наружной стѣнѣ ограды «Алтаря Августовамира», гдѣ въ орнаментъ изъ листьевъ аканѳа вкомпанованы лебеди, священныя птицы Аполлона.

На подножіи Траяновой колонны мы имѣемъ образецъ орнаментики въ формахъ, стилизовавшихъ различные военные доспѣхи. Наконецъ, самымъ богатымъ памятникомъ римской орнаментики является рама двери въ Бальбекѣ, гдѣ соединены всѣ орнаментальные мотивы не только чисто римскіе, но и всѣ формы восточныя и греческія.

Изъ древнихъ, античныхъ стилей очень многое перешло въ позднѣйшую архитектуру. Такъ, греко-римскій стиль, подвергшись восточнымъ вліяніямъ, далъ начало *византійскому стилю.* Вліяніе Востока сказалось здѣсь въ пестротѣ и яркости красокъ, которыя свойственны византійскому стилю. Съ введеніемъ христіанства на Руси, византійскій стиль перешелъ и къ намъ. Причудливая и пестрая византійская орнаментика сильно повліяла на созданіе русскаго стиля. Наши рукодѣлія и узоры, которыми украшалась одежда, рѣзьба по дереву и по металламъ, виньетки и завитушки, которыми разукрашивались рукописи, — находятся подъ явнымъ вліяніемъ занесенныхъ къ намъ черезъ Византію восточныхъ мотивовъ.

Романскій стилъ, господствовавшій въ Европѣ съ конца X до XIII вѣка, также произошелъ отъ греко-римскаго. Въ немъ античные моменты подверглись сильному искаженію (рис. 27), но зато стали играть большую роль мотивы, заимствованные изъ природы. Въ различныхъ странахъ романскій стиль отличался тѣми или иными деталями, по всюду онъ сохранилъ, въ общемъ, строгій, серьезный и мужественный

характеръ. Этотъ характеръ его теряется въ явившемся на смѣну къ нему *готическомъ стилѣ,* который отличается легкостью, изяществомъ и ажурностью. Орнаментъ дѣлается чрезвычайно причудливымъ и сложнымъ, какъ кружевное плетенье. Большую роль пріобрѣтаютъ изображенія всевозможныхъ животныхъ и фантастическихъ чудищъ. Величайшее созданіе этого стиля, Реймскій соборъ во Франціи, былъ разрушенъ пруссаками 6-го сентября 1914 г., въ царствованіе императора Вильгельма II.

Въ XV вѣкѣ, въ эпоху *Возрожденія* или *Ренессанса,* снова возвращаются къ греко-римскому стилю. Художники, скульпторы и архитекторы снова начинаютъ вдохновляться добытыми изъ раскопокъ античными произведеніями. Это возвращеніе къ античному искусству не было, впрочемъ, простымъ подражаніемъ его образцамъ. Правда, зачастую они копировались, цѣликомъ или въ деталяхъ, но, на ряду съ этимъ, въ греко-римскій стиль были привнесены новыя черты, и такимъ образомъ создался особый стиль, извѣстный подъ именемъ Ренессанса.

Этой небольшой замѣткой о классическомъ искусствѣ я не имѣлъ въ виду ознакомить читателя со всѣми подробностями орнаментальныхъ стилей, я хотѣлъ только указать на то, что орнаментъ во всѣ времена шелъ и развивался рука объ руку съ другими проявленіями эстетическаго духа.

Въ настоящее время орнаментъ находитъ себѣ самое разнообразное примѣненіе въ украшеніи предметовъ, съ которыми мы встрѣчаемся въ нашей повседневной жизни, въ особенности въ архитектурѣ и художественной промышленности. Поэтому развитіе орнаментальнаго вкуса вліяетъ на самую обстановку, окружающую насъ, въ томъ отношеніи, что уродливые предметы, зачастую переполняющіе наши жилища, замѣняются красивымъ, стильнымъ убранствомъ, гдѣ всѣ предметы гармонируютъ другъ съ другомъ.

АКВАРЕЛЬ.

Курсъ отмывки тушью, изложенный нами раньше, помимо своего чисто спеціальнаго назначенія, служитъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, и переходною подготовительною ступенью къ работѣ красками. До сихъ поръ ваша работа сводилась къ усвоенію, съ одной стороны, самой техники рисованія кистью, а съ другой — къ изображенію видимыхъ формъ, или въ видѣ силуэта (предметы домашняго обихода), или же къ отмывкѣ гипсоваго орнамента однимъ тономъ со всѣми тѣнями и полутѣнями. Въ настоящемъ отдѣлѣ мы перейдемъ къ работѣ той же кистью, но не однимъ тономъ, а разноцвѣтными тонами, — *акварели*. Такъ какъ здѣсь намъ придется имѣть дѣло съ цвѣтовыми явленіями, съ различными красками и съ окраской всевозможныхъ предметовъ въ зависимости отъ свѣта, то мы и познакомимся раньше, хотя бы въ общихъ чертахъ, съ, такъ сказать, первоисточниками цвѣта и ихъ вліяніемъ на необычайно разнообразную окраску предметовъ вообще, а затѣмъ уже перейдемъ къ знакомству съ красками въ частности.

СВѢТЪ И ЦВѢТЪ.

Всю богатую игру окраски природы мы наблюдаемъ преимущественно утромъ или днемъ, т.-е. тогда, когда природа освѣщается солнцемъ. Правда, въ лунную или звѣздную ночь природа пріобрѣтаетъ особую серебристую окраску, которую мы часто можемъ наблюдать. Но въ темную ночь почти нѣтъ возможности различать не только цвѣтныхъ предметовъ, но подчасъ и самихъ предметовъ. Слѣдовательно, чѣмъ больше предметы освѣщены въ природѣ, тѣмъ опредѣленнѣе мы разбираемся въ ихъ окраскѣ. *Цвѣтъ предметовъ непосредственно связанъ со свѣтомъ.* Источниками свѣта могутъ быть различныя свѣтящіяся тѣла, напримѣръ, керосиновая лампа, свѣча, луна, звѣзды, но изъ всѣхъ источниковъ свѣта солнце есть наиболѣе сильный и важный источникъ, дающій самую богатую и эффектную окраску предметовъ. Поэтому, при знакомствѣ съ происхожденіемъ цвѣтовъ подъ вліяніемъ свѣта, мы будемъ имѣть въ виду преимущественно солнечный свѣтъ. Солнечный свѣтъ въ полдень при безоблачномъ небѣ принимается за *нормальный бѣлый свѣтъ* съ которымъ уже сравниваютъ всѣ остальные свѣта. Несмотря, однако, на то, что солнечный свѣтъ — бѣлый, онъ можетъ, освѣщая каплю росы на зеленыхъ листьяхъ или на травѣ, играть различными цвѣтами, въ томъ, конечно, случаѣ, если вы займете опредѣленное положеніе относительно солнца и капли росы. Всякому также извѣстно появленіе на небѣ при опре-

дѣленныхъ условіяхъ цвѣтной радуги. Происхожденіе цвѣтовыхъ явленій въ каплѣ росы и радугѣ существенно разнится отъ происхожденія окраски другихъ тѣлъ природы, но какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаяхъ цвѣтъ происходитъ подъ вліяніемъ солнечнаго свѣта. Если въ темную комнату черезъ маленькое отверстіе пропустить лучъ солнца и направить его на трехгранную стеклянную призму, то на бѣломъ экранѣ получится изображеніе всѣхъ цвѣтовъ радуги въ такомъ порядкѣ: *красный* цвѣтъ, *оранжевый, желтый, желто-зеленый, зеленый, голубовато-зеленый, голубой, синій* и *фіолетовый*.

Эта цвѣтная полоса разложеннаго солнечнаго бѣлаго свѣта называется *солнечнымъ спектромъ*. Если на экранѣ, гдѣ получилось изображеніе солнечнаго спектра, прорѣзать узкую щель, черезъ которую прошелъ бы одинъ какой-либо цвѣтной пучокъ лучей, напримѣръ, красный, и затѣмъ этотъ пучокъ пропустить черезъ вторую призму, то новаго разложенія не произойдетъ, и на второмъ экранѣ мы получимъ изображеніе щели, находящейся на первомъ экранѣ, и съ тѣмъ цвѣтомъ, который проходитъ черезъ щель перваго экрана. На этомъ же физическомъ законѣ преломленія лучей солнца въ капляхъ дождя основано явленіе радуги. Изъ приведеннаго примѣра видно, что бѣлый солнечный свѣтъ состоитъ изъ суммы нѣсколькихъ простыхъ цвѣтовъ. Для того, чтобы еще нагляднѣе убѣдиться въ этомъ, что сумма спектральныхъ цвѣтовъ дастъ бѣлый цвѣтъ, существуетъ особый физическій приборъ, заключающійся въ слѣдующемъ. Картонный кружокъ раздѣляютъ радіусами на секторы, по числу цвѣтовъ радуги, и каждый секторъ окрашиваютъ соотвѣтствующимъ цвѣтомъ спектра (рис. 1). Кружокъ помѣщается на ось такимъ образомъ, чтобы его можно было привести при помощи особаго механизма въ быстрое вращеніе. Глядя на такой быстро движущійся кружокъ, вы не будете различать отдѣльныхъ цвѣтовъ, а весь кружокъ вамъ будетъ казаться окрашеннымъ сплошнымъ сѣрымъ цвѣтомъ, который является ослабленнымъ бѣлымъ. Понятно, съ помощью такого прибора нельзя получить впечатлѣнія совершенно бѣлаго цвѣта потому, что матеріальная краска по своей чистотѣ и силѣ уступаетъ спектральнымъ цвѣтамъ, но при наличности хорошихъ физическихъ приборовъ можно очень близко подойти къ бѣлому цвѣту. Всѣ вышеуказанные цвѣта солнечнаго спектра находятся и въ искусственныхъ источникахъ свѣта — въ лампѣ, газѣ, свѣчѣ, — хотя съ нѣкоторымъ отклоненіемъ — въ нихъ меньше синихъ и фіолетовыхъ цвѣтовъ. Эта разница спектровъ различныхъ источниковъ

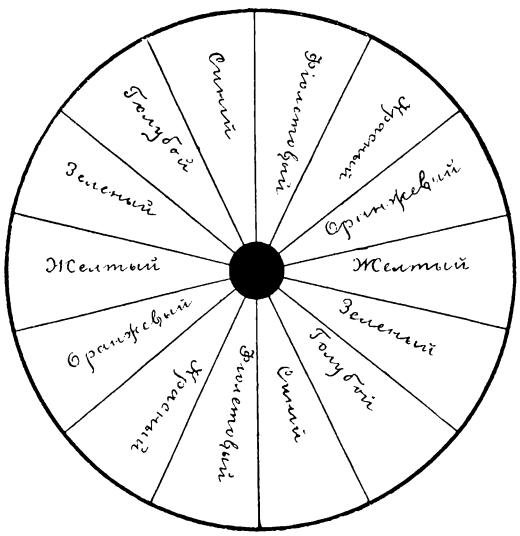


Рис. 1.

Рис. 2.

Рис. 3.

Рис. 4.

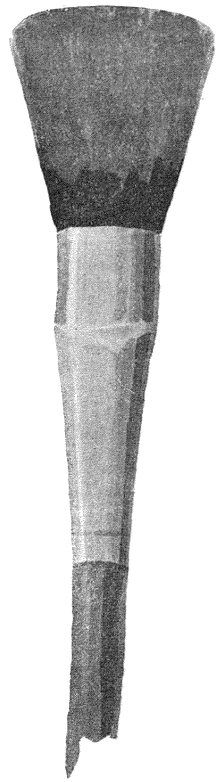


Рис. 5.

свѣта настолько незначительна, что для нашей цѣли знакомства съ основными цвѣтами можетъ быть, безъ ущерба дѣлу, не разсматриваема.

Посмотримъ теперь, какимъ образомъ солнечный свѣтъ вліяетъ на окраску тѣлъ природы, съ которыми преимущественно и имѣетъ дѣло живопись.

Въ природѣ тѣла въ большинствѣ случаевъ, за исключеніемъ тѣлъ прозрачныхъ и безцвѣтныхъ, являются цвѣтными или окрашенными. Такъ, напримѣръ, цвѣтныя стекла, различные цвѣта матерій, листва деревьевъ, трава, камни принимаютъ ту или иную окраску, въ зависимости отъ освѣщенія. Все это разнообразіе окраски предметовъ мы наблюдаемъ только при условіи, если эти предметы освѣщены дневнымъ солнечнымъ свѣтомъ. При вечернемъ же освѣщеніи или при освѣщеніи лампы нѣкоторыя тѣла выглядятъ совершенно иначе, чѣмъ днемъ. Объясненіе такого вліянія свѣта на разнообразіе цвѣтовыхъ явленій въ природѣ находимъ въ слѣдующемъ. Окружающіе насъ предметы на своей поверхности имѣютъ чрезвычайно тонкій слой, болѣе или менѣе прозрачный. При освѣщеніи ихъ солнцемъ часть спектральныхъ лучей, пройдя этотъ тонкій прозрачный слой

поверхности тѣла, отражается и возвращается обратно черезъ тотъ же тончайшій прозрачный слой. При этомъ процессѣ часть цвѣтныхъ лучей задерживается или поглощается тѣломъ, между тѣмъ какъ другіе не задерживаются и достигаютъ нашего глаза. Такъ, напримѣръ, красное сукно отражаетъ красные лучи, поглощая всѣ остальные лучи спектра, поэтому оно и кажется краснымъ; зеленое сукно отражаетъ зеленые лучи, задерживая всѣ остальные, поэтому оно и кажется зеленымъ и т. д. Если красное сукно освѣтить черезъ синее стекло, то оно будетъ казаться почти чернымъ, потому что оно поглощаетъ синіе лучи, а красные на него не попадаютъ въ данномъ случаѣ. Напротивъ, если красный предметъ освѣщать краснымъ же свѣтомъ, то онъ будетъ казаться еще ярче. Бѣлые предметы отражаютъ всѣ лучи спектра въ одинаковой степени. Поэтому бѣлые предметы въ одинаковой мѣрѣ принимаютъ окраску того свѣта, которымъ они освѣщены. Если освѣтить бѣлую бумагу красными лучами, она будетъ казаться красною, если — синими, она покажется синею и т. д. Совершенно черные предметы, въ противоположность бѣлымъ, поглощаютъ всѣ лучи спектра. Цвѣтъ краски, какъ мы сказали, обусловливается тѣми лучами спектра, которые она сильнѣе всего отражаетъ. А такъ какъ въ спектрѣ нѣтъ чернаго цвѣта, ибо въ физикѣ черный свѣтъ обозначаетъ отсутствіе всякаго свѣта, то цвѣтъ черной краски и зависитъ отъ того, что она не отражаетъ никакихъ лучей.

Въ дѣйствительности, однако, она отражаетъ въ слабой степени нѣкоторые лучи. Если бы черная краска совсѣмъ не отражала лучей свѣта, то мы не имѣли бы возможности наблюдать складки на черныхъ матеріяхъ. Къ тому же черныя краски имѣютъ различные оттѣнки, что особенно замѣтно, если черную краску смѣшать съ бѣлою. Смѣсь черной краски съ желтой даетъ зеленоватую, а смѣсь съ красной — фіолетоватую. Такимъ образомъ, строго говоря, черной краски въ природѣ нѣтъ совсѣмъ.

Сѣрый цвѣтъ, который является ослабленнымъ бѣлымъ, занимаетъ промежуточное мѣсто между бѣлымъ и чернымъ цвѣтомъ, т.-е. онъ отражаетъ всякаго цвѣта понемногу. Всѣ предметы съ бѣлой и сѣрой окраской наиболѣе способны принимать цвѣтъ того освѣщенія, которому они подвержены. Вотъ почему всякому, вѣроятно, приходилось наблюдать, какъ измѣняютъ свой цвѣтъ сѣрые стволы деревьевъ, проселочная дорога, сѣрые камни на берегу моря, которые при заходѣ солнца становятся красными или оранжевыми.

Гладкія поверхности, какъ, напримѣръ, полированная красная мѣдь, полированный мраморъ, подвержены нѣсколько инымъ измѣненіямъ свойственнаго имъ цвѣта, нежели матовыя поверхности. Онѣ могутъ прекрасно отражать всѣ цвѣта, независимо отъ собственной окраски.

Дѣлая выводъ изъ всѣхъ этихъ наблюденій и опытовъ, пишущій съ натуры красками долженъ помнить, что всѣ предметы природы *не имѣютъ опредѣленнаго и постояннаго цвѣта,* а подвержены всевозможнымъ измѣненіямъ въ зависимости отъ освѣщенія.

ОСНОВНЫЕ И ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЦВѢТА.

Въ окраскѣ тѣлъ природы имѣются всѣ цвѣта спектра, но не въ такомъ чистомъ видѣ. Тѣла природы окрашены въ смѣшанные и притомъ въ значительно ослаблен-

ные тона, какъ бы нѣсколько затемненные, что объясняется разнообразіемъ свойствъ поверхности тѣла, отражающей спектральные лучи. Несмотря на такое разнообразіе окраски тѣлъ природы, всѣ ихъ цвѣта происходятъ отъ спектральныхъ. Поэтому спектральные цвѣта мы называемъ *основными,* а всѣ остальные, которые могутъ быть составлены изъ основныхъ, — *составными.* Наименьшее число основныхъ цвѣтовъ спектра оспаривается. Исходя изъ результата, полученнаго при смѣшеніи матеріальныхъ красокъ, полагали, что изъ краснаго, желтаго и синяго цвѣта можно составить всѣ остальные спектральные цвѣта. Нѣкоторые знаменитые художники, напр., Леонардо да Винчи, считали основными цвѣтами слѣдующіе четыре: красный, желтый, зеленый и синій. Правда, смѣсь желтой и синей матеріальныхъ красокъ даютъ зеленую, но она не похожа, однако, на спектральный зеленый цвѣтъ. Чистый же зеленый спектральный цвѣтъ нельзя составить изъ какихъ бы то ни было частей спектра, а потому его необходимо считать основнымъ цвѣтомъ. Изъ смѣшенія желтаго и краснаго спектральныхъ цвѣтовъ можно получить оранжевый, изъ краснаго и синяго— фіолетовый и т. д., но эти смѣшенія не даютъ чистаго спектральнаго оранжеваго или фіолетоваго цвѣта. Въ настоящее время, на основаніи цвѣтовыхъ ощущеній нашего глаза и оптическихъ данныхъ, установлены *три основныхъ спектральныхъ цвѣта: красный, зеленый и фіолетовый,* такъ какъ смѣсь краснаго и зеленаго даетъ желтый цвѣтъ, а смѣсь зеленаго и фіолетоваго — синій, но для составленія чистыхъ спектральныхъ или радужныхъ цвѣтовъ со всѣми ихъ оттѣнками необходимо брать всѣ семь главнѣйшихъ цвѣтовъ радуги, т.-е. красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синій и фіолетовый.

Всѣ цвѣта спектра раздѣляютъ на *теплые* и *холодные.* Къ теплымъ относятся: красный, оранжевый, желтый и желто-зеленый, а къ холоднымъ — голубо-зеленый, синій и фіолетовый. Зеленый цвѣтъ составляетъ какъ бы переходную ступень между теплыми и холодными цвѣтами, хотя скорѣе можно отнести его къ послѣднимъ.

Мы уже говорили, что смѣсь всѣхъ цвѣтовъ спектра образуетъ бѣлый цвѣтъ. Но бѣлый цвѣтъ можно получить и отъ иныхъ сочетаній спектральныхъ цвѣтовъ: есть пары цвѣтовъ, которые въ смѣшанномъ видѣ даютъ бѣлый цвѣтъ. Такъ, напримѣръ, синій и желтый спектральные цвѣта образуютъ въ смѣшеніи бѣлый цвѣтъ *). Такіе два цвѣта, которые при оптическомъ смѣшеніи образуютъ бѣлый цвѣтъ, называются *дополнительными,* такъ какъ они взаимно дополняютъ другъ друга до бѣлаго. При этомъ каждый теплый цвѣтъ имѣетъ дополнительнымъ соотвѣтствующій холодный: красный имѣетъ себѣ дополнительный въ голубо-зеленомъ, фіолетовый — въ желто-зеленомъ, желтый — въ синемъ, оранжевый — въ голубомъ; одинъ только чистый зеленый не имѣетъ, строго говоря, дополнительнаго, но до нѣкоторой степени роль эту играетъ для него пурпуровый цвѣтъ (таблица II).

Основываясь на спектральныхъ цвѣтахъ, которые, какъ мы видѣли, имѣютъ непосредственное вліяніе на окраску природы, въ краскахъ матеріальныхъ, употребляемыхъ въ живописи, также стремятся найти при помощи различныхъ соединеній такіе цвѣта и оттѣнки, которые находятся въ спектрѣ. Но, къ сожалѣнію, въ краскахъ,

---

*) Этого не получится, конечно, если смѣшивать матеріальныя краски, а не цвѣта спектра.

употребляемыхъ художниками, нѣтъ такихъ цвѣтовъ, которые были бы тождественны съ цвѣтами спектра, такъ какъ цвѣтъ матеріальной краски сложенъ и состоитъ изъ нѣсколькихъ составныхъ частей спектра, при чемъ каждая такая часть различна по своей яркости. Тѣмъ не менѣе, художникъ-живописецъ, идя навстрѣчу эстетическимъ запросамъ своего духа, достигаетъ матеріальными красками приблизительно такого же впечатлѣнія, какое производятъ солнечные лучи въ природѣ, хотя сила и яркость красокъ въ природѣ всегда превосходятъ живопись.

О КРАСКАХЪ ВООБЩЕ.

Для изображенія на холстѣ или бумагѣ окружающей насъ природы со всѣми ея красотами и дивной игрой солнечнаго освѣщенія употребляютъ спеціально приготовленныя для этой цѣли краски.

Краски въ томъ видѣ, въ какомъ ими пользуются художники, состоятъ изъ необходимыхъ двухъ элементовъ: изъ собственно краски или особаго красящаго вещества — пигмента и связывающаго вещества, которое даетъ возможность накладывать краску на холстъ или бумагу. Названія свои — масляныя, акварельныя, эмалевыя, восковыя и т. д. — краски получаютъ отъ названія различныхъ связывающихъ ихъ веществъ. Такъ, напримѣръ, если красящее вещество соединено съ масломъ, то краска называется масляной. Отсюда и родъ живописи обусловливается связывающимъ краску веществомъ, а потому различаютъ живопись масляную, акварельную и т. д.

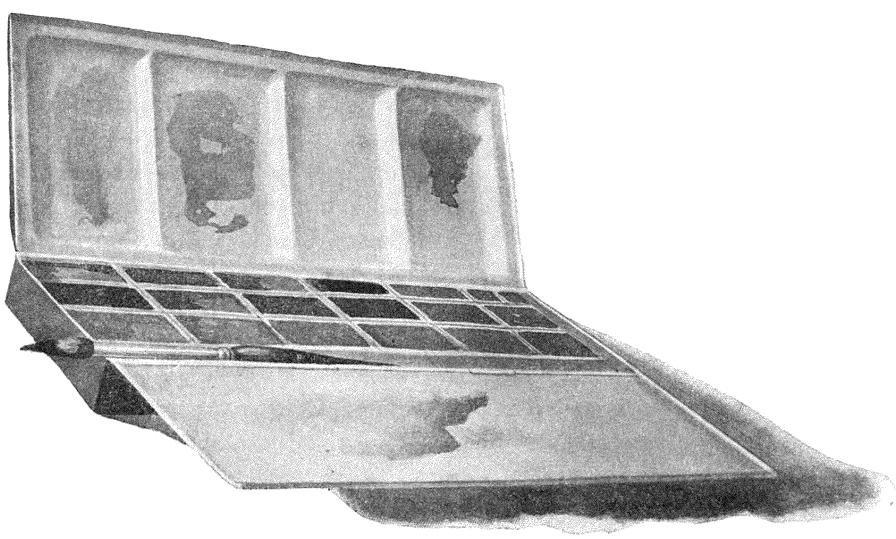


Рис. 6.

Красящее вещество для красокъ либо добывается изъ земли естественнымъ путемъ, либо приготовляется химически. Къ первымъ относятся такъ называемыя *земляныя краски:* охра, умбра, сіенна, земля, а ко вторымъ — краски, вырабатываемыя

химическимъ путемъ на фабрикахъ. Земляная краска, по извлеченіи ея изъ земли, подвергается сначала измельчанію на особыхъ мельницахъ. Затѣмъ ее смѣшиваютъ съ водой и даютъ отстояться, чтобы частицы ея осѣли. Когда краска осядетъ, воду удаляютъ, а краску сушатъ. Такимъ образомъ краска получается въ порошкѣ наподобіе муки. Полученная этимъ путемъ краска называется сырою, или *натуральною.* Если же натуральную краску подвергнуть прокаливанію при высокой температурѣ, то получается земляная жженая краска. При процессѣ прокаливанія органическія вещества, заключающіяся въ краскѣ, превращаются въ уголь, и сама краска мѣняетъ свой составъ, а вмѣстѣ съ этимъ мѣняется и самый цвѣтъ краски, которая, въ зависимости отъ температуры и продолжительности накаливанія, получаетъ различные оттѣнки. Вообще же всѣ земляныя краски послѣ прокаливанія получаютъ красноватый оттѣнокъ. Земляныя краски раньше другихъ стали употреблять въ живописи, и онѣ являются чрезвычайно прочными. Что же касается искусственныхъ химическихъ красокъ, то онѣ въ большинствѣ случаевъ представляютъ собою окиси различныхъ металловъ — цинка, синеродистаго желѣза, свинца, или добываются изъ минераловъ — лазуреваго камня (lapis lazulli), малахита (Malachite), азурита и другихъ. Къ химически приготовляемымъ краскамъ относятся также краски органическія, извлекаемыя изъ растеній, напримѣръ, индиго (растеніе indigofera), крапплакъ (корень растенія Rubia tinctoria) и другія.

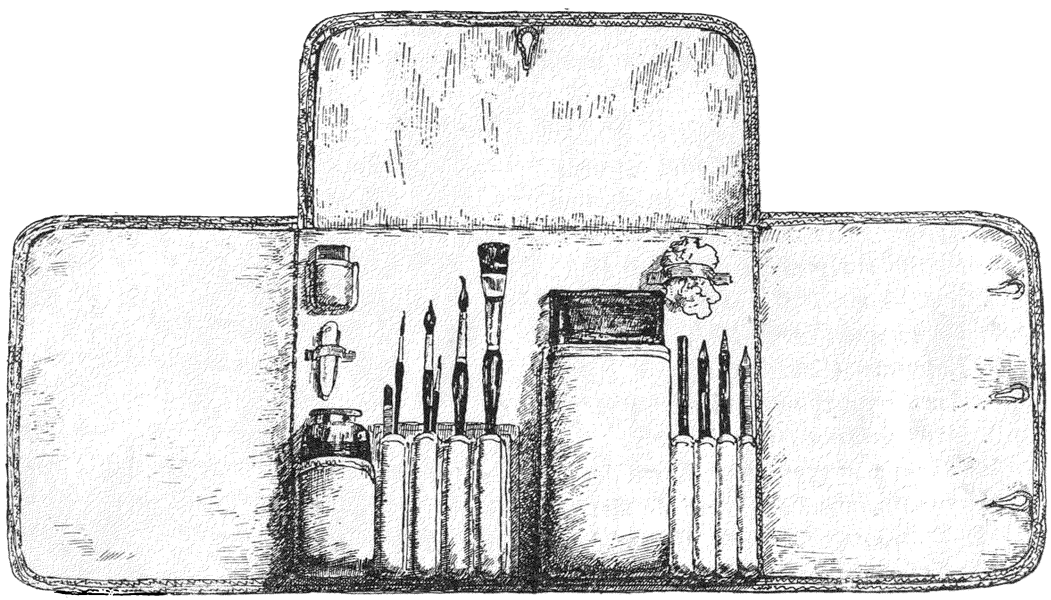


Рис. 7. Кожаная сумка для принадлежностей.

Матеріальныя краски по своей чистотѣ уступаютъ тѣмъ образцовымъ цвѣтамъ спектра, которые даны самой природой, а потому только нѣкоторыя болѣе или менѣе приближаются къ спектральнымъ; таковы: киноварь, желтый хромъ, зеленая Ве-

ронезъ и ультрамаринъ. Всѣ остальные цвѣта красокъ, въ общемъ, значительно темнѣе чистыхъ спектральныхъ.

Какія же краски нужно считать основными? Если бы смѣшеніе красокъ давало тотъ же результатъ, какой даетъ смѣшеніе спектральныхъ цвѣтовъ, и если бы краски по чистотѣ соотвѣтствовали спектру, то установить основные цвѣта красокъ было бы не трудно. Но смѣси однихъ и тѣхъ же цвѣтовъ спектра и матеріальныхъ красокъ даютъ иногда совершенно несхожіе результаты. Взять хотя бы такіе два цвѣта, какъ синій и желтый, которые въ спектрѣ образуютъ при смѣшеніи бѣлый цвѣтъ, а въ краскахъ — зеленый. Кромѣ того, смѣсь двухъ красокъ всегда темнѣе по силѣ тона, чѣмъ каждая изъ нихъ въ отдѣльности. Поэтому среди художниковъ принято считать основными иные цвѣта, чѣмъ въ физикѣ, а именно: *синій, красный* и *желтый*, какъ болѣе благодарные для составленія многихъ другихъ красокъ и оттѣнковъ. На практикѣ, однако, художники пользуются, въ большинствѣ случаевъ, не тремя цвѣтами и не 7-ю спектральными, а цѣлымъ десяткомъ ихъ и болѣе, которые берутъ за основные, и изъ нихъ уже составляютъ необходимые оттѣнки.

Таблица I изображаетъ цвѣта наиболѣе употребительныхъ красокъ. Приводимъ также ихъ названія:

Списокъ красокъ.

1. Лимонная желтая (Jaune citron);
2. Хромъ желтый (Jaune de chrome);
3. Хромъ желтый темный (Jaune de chrome foncé);
4. Индійская желтая (Jaune indien);
5. Кадмій желтый оранжевый (Jaune de cadmium orange);
6. Киноварь (Vermillon);
7. Карминъ (Carmin);
8. Лакъ пурпуровый (Laque pourpoure);
9. Охра желтая (Ocre jaune);
10. Сіенна натуральная (Terre de sienne naturelle);
11. Сіенна жженая (Terre de sienne brûllée);
12. Умбра натуральная (Terre d'ombre naturelle);
13. Умбра жженая (Terre d'ombre brûllée);
14. Сепія (Sepia);
15. Слоновая кость черная (Noir d'ivoir);
16. Индиго (Indigo);
17. Зеленая Веронеза (Vert Véronèse);
18. Изумрудная зелень (Vert éméraude);
19. Зеленая земля (Terre vert);
20. Зеленая Гокера № 1 (Vert de Hooker № 1);
21. Ультрамаринъ темный (Bleu d'outremer foncé);
22. Кобальтъ синій (Bleu de cobalt);
23. Смальта (Smalt);
24. Прусская лазурь или синь (Bleu de prusse);
25. Охра красная (Ocre rouge);
26. Цинковыя бѣлила (Blanc de zinc).

Для первоначальныхъ и для послѣдующихъ несложныхъ работъ акварелью нѣтъ необходимости пользоваться приведеннымъ спискомъ красокъ. Вначалѣ вполнѣ достаточно будетъ слѣдующихъ цвѣтовъ:

1. Лимонная желтая;
2. Хромъ желтый;
3. Хромъ желтый оранжевый;
4. Киноварь;
5. Карминъ;
6. Сіенна натуральная;
7. Сіенна жженая;
8. Слоновая кость;
9. Изумрудная зелень;
10. Ультрамаринъ;
11. Прусская лазурь.

АКВАРЕЛЬНЫЯ КРАСКИ.

Для выраженія своихъ мыслей въ видѣ сложныхъ композицій или работы съ натуры, гдѣ требуется выразить извѣстную идею или изобразить видимое въ извѣстной красочной гаммѣ, существуютъ различныя вспомогательныя средства, облегчающія эту сложную задачу. Однимъ изъ такихъ средствъ является *живопись акварелью.* Такъ какъ краски, служащія для этой цѣли, разводятся водою, то ихъ называютъ также *водяными красками.* Свое названіе акварель получила отъ латинскаго слова aqua — вода. Живопись акварелью въ болѣе усовершенствованномъ видѣ стала въ рядъ съ другими способами живописи сравнительно недавно, такъ какъ раньше ею пользовались преимущественно въ эскизныхъ работахъ, и въ употребленіи было очень ограниченное число красокъ. Въ настоящее же время есть художники, которые работаютъ почти исключительно акварелью, достигая въ этой области большого совершенства не только въ эскизахъ, но и въ законченныхъ картинахъ, правда, размѣрами уступающими масляной живописи.

Акварельныя краски приготовляются изъ красящихъ веществъ, къ которымъ прибавляютъ въ качествѣ связывающаго элемента различный клей, напримѣръ, гумми-арабикъ, декстринъ, вишневый клей, съ прибавленіемъ меда или сахара и глицерина.

Акварельныя краски бываютъ *твердыя,* приготовляемыя на гумми-арабикѣ, въ плиткахъ, которыя при употребленіи натираются на тарелкахъ или особыхъ металлическихъ палитрахъ, *мягкія* на меду и *жидкія.* Мягкія краски, въ видѣ тѣста, такъ называемыя медовыя, накладываютъ въ фарфоровыя, въ большинствѣ случаевъ, четырехугольныя чашечки. Жидкія краски сохраняются, наподобіе масляныхъ, въ оловянныхъ трубочкахъ, изъ которыхъ краска выжимается, по мѣрѣ надобности, на палитру. Лучше другихъ сортовъ мягкая акварель для небольшихъ работъ, для крупныхъ же работъ и, въ особенности, при писаніи этюдовъ съ натуры удобнѣе акварель въ трубочкахъ. Тѣмъ не менѣе, многіе художники находятъ, что краски въ плиткахъ лучше другихъ. Твердая акварель обладаетъ наименьшею яркостью и растворяется иногда съ очень большимъ трудомъ, что и составляетъ ея главные недостатки. Лучшими сортами акварельныхъ красокъ считаются англійскія фабрики Винзора (Winsor & Newton) и французскія Лефранковскія (Lefranc & C-ie). Акварель есть живопись прозрачными красками, поэтому бѣлила, какъ краска кроющая, въ акварели не употребляется; роль бѣлилъ въ акварели исполняетъ бумага. Вообще же бумага

въ акварельной живописи играетъ большую роль. Акварельная краска ложится на бумагѣ такимъ тонкимъ слоемъ, что черезъ него просвѣчиваетъ бумага. Для того, чтобы получить болѣе густой и сильный тонъ, необходимо взять больше краски на кисть. Тѣмъ не менѣе, бумага, будучи даже густо покрыта краской, отражаетъ бѣлый свѣтъ, падающій на нее, что сообщаетъ краскѣ болѣе или менѣе бѣлесоватый цвѣтъ.

При высыханіи акварельныя краски измѣняютъ свой цвѣтъ: онѣ становятся нѣсколько блѣдными. Акварелью обыкновенно пишутъ на шероховатой бумагѣ. Это имѣетъ оптическое значеніе. Краска, лежащая въ углубленіяхъ бумаги, представляетъ болѣе плотный слой, чѣмъ на гладкой поверхности, но на выпуклыхъ мѣстахъ такой бумаги краска болѣе блѣдная, вслѣдствіе большаго просвѣчиванія бумаги; если же смотрѣть на рисунокъ съ нѣкотораго разстоянія, то все сливается въ болѣе красочный тонъ, чѣмъ на гладкой бумагѣ.

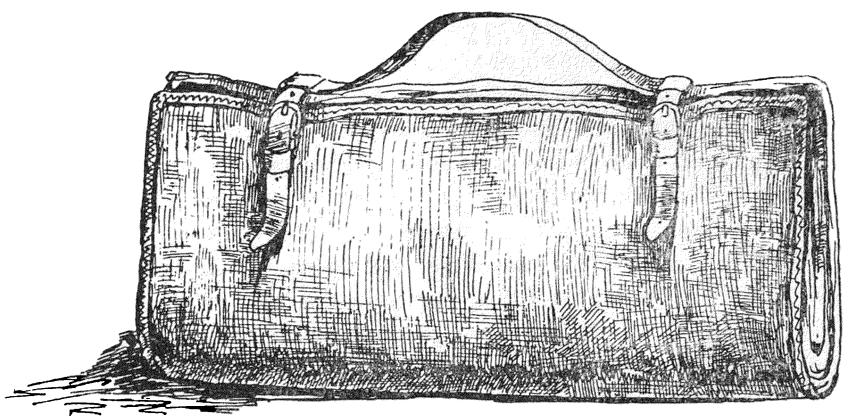


Рис. 8. Сумка для принадлежностей въ сложенномъ видѣ.

Тѣмъ не менѣе, прозрачность акварели даже на самой лучшей бумагѣ даетъ большую примѣсь бѣлаго свѣта къ цвѣтамъ краски, сообщая имъ болѣе или менѣе бѣлесоватый оттѣнокъ. Для устраненія этого недостатка, преимущественно для изображенія воздуха и дали, къ акварельнымъ краскамъ прибавляютъ непрозрачную бѣлую краску, но пользоваться ею въ работахъ акварелью нужно очень осторожно и умѣренно, хотя есть художники, которые работаютъ совершенно непрозрачными водяными красками, прибавляя бѣлила ко всѣмъ краскамъ. Акварельная живопись съ примѣсью бѣлилъ называется *гуашью.* Такъ какъ акварельныя краски прозрачны, то на выборъ бумаги должно быть обращено особенное вниманіе; если бумага измѣнитъ свой цвѣтъ, то это, несомнѣнно, отразится на работѣ. Нѣкоторые сорта бумаги, въ особенности дешевые, подъ дѣйствіемъ солнечныхъ лучей, желтѣютъ. Если желаютъ убѣдиться, что этого не произойдетъ, то выставляютъ бумагу на нѣсколько дней на солнце. При наличности хорошей бумаги и красокъ акварельная картина, наклеенная на картонъ и защищенная стекломъ, въ отсутствіе сырости сохраняется сотни лѣтъ.

МАТЕРІАЛЫ И ПРИНАДЛЕЖНОСТИ.

Какъ мы уже упоминали, для живописи чистой акварелью чрезвычайно важно качество бумаги. Для чистой акварели употребляется преимущественно совершенно бѣлая бумага, приготовленная изъ лучшихъ матеріаловъ. Лучшіе сорта ея приготовляютъ въ Англіи, но есть хорошіе сорта также во Франціи и Голландіи. Англійская, такъ называемая Ватманская, бумага бываетъ трехъ сортовъ, различной шероховатости. Чтобы отличить настоящую англійскую бумагу отъ фальсификаціи, нужно посмотрѣть ее противъ свѣта. На настоящей англійской бумагѣ имѣется водяная надпись Whatman. Ватманская бумага — совершенно бѣлая и не сильно впитываетъ въ себя краску. Изъ англійскихъ бумагъ можно рекомендовать еще бумагу Кресвика и Каттермоля. Существуетъ также довольно хорошій сортъ французской бумаги болѣе гладкой подъ названіемъ «à la forme» и итальянская papier de Rome, употребляемая для большихъ архитектурныхъ акварелей. Всѣ эти сорта бумаги, какъ довольно дорогіе, можно пріобрѣтать тогда, когда вы уже усвоите работу акварельными красками и пройдете всѣ предварительныя упражненія, для которыхъ можно пользоваться и знакомымъ уже вамъ «дамскимъ картономъ» или же дешевыми сортами акварельной бумаги. Бумага въ такомъ видѣ, какъ мы ее получаемъ изъ магазина, не совсѣмъ удобна для работы, такъ какъ она, будучи смочена краской, коробится и становится волнистой даже послѣ того, какъ краска высохнетъ. Поэтому бумагу наклеиваютъ сначала на гладкую доску или картонъ, а затѣмъ уже приступаютъ къ работѣ.

Наклеиваніе бумаги продѣлывается слѣдующимъ образомъ.

Берутъ размѣръ бумаги, нѣсколько большій желаемаго размѣра рисунка, и загибаютъ края бумаги, приблизительно по полтора-два сантиметра, со всѣхъ четырехъ сторонъ; при этомъ загибать ихъ необходимо въ ту сторону, на которой желаютъ работать. Затѣмъ всю бумагу смачиваютъ мокрой губкой, за исключеніемъ загнутыхъ краевъ, которые съ обратной стороны намазываютъ гумми-арабикомъ при помощи кисточки или крахмальнымъ клейстеромъ. Потомъ бумагу кладутъ на доску или картонъ, отгибаютъ обратно намазанные клеемъ края ея и протираютъ ихъ тряпочкой, слегка вытягивая бумагу во всѣ стороны. Наклеенную такимъ образомъ бумагу оставляютъ сохнуть до тѣхъ поръ, пока она совершенно не выравняется. Первые опыты наклейки бываютъ неудачны, въ особенности, если неодинаково толстымъ и ровнымъ слоемъ намазать отогнутые края, но при вторичномъ наклеиваніи вы сами увидите, въ чемъ заключался недостатокъ перваго опыта, и достигнете лучшаго результата.

Для работъ съ натуры имѣются въ продажѣ готовые со спеціально наклеенной бумагой блоки, различнаго формата, заключающіе въ себѣ нѣсколько десятковъ листковъ бумаги. Когда работа готова, то верхній листокъ снимается ножикомъ, открывая чистый листъ для новой работы.

Достоинство кистей для работы акварелью тоже очень важно. Кисть, приготовленная не тщательно и изъ худого матеріала, не можетъ отвѣчать своему назначенію. Хорошія кисти значительно дороже кистей, употребляемыхъ въ живописи масляными красками. Лучшій сортъ кистей для акварели приготовляется изъ куницы или соболя, а болѣе крупныя кисти приготовляются изъ верблюжьей шерсти. Кисти

вставляются въ стволъ птичьихъ перьевъ или же въ металлическія трубочки, которыя, въ свою очередь, вставляются въ деревянныя палочки. Иногда къ палочкѣ придѣлываютъ кисти съ обоихъ концовъ, при чемъ на одномъ концѣ большій размѣръ, а на другомъ — меньшій. Что касается формы кистей, то онѣ бываютъ различныя: круглыя, плоскія, короткія и длинныя. Лучшими кистями нужно признать круглыя и не особенно длинныя, такъ какъ онѣ больше впитываютъ краски, что особенно важно, когда нужно покрыть сразу однимъ тономъ большую поверхность.

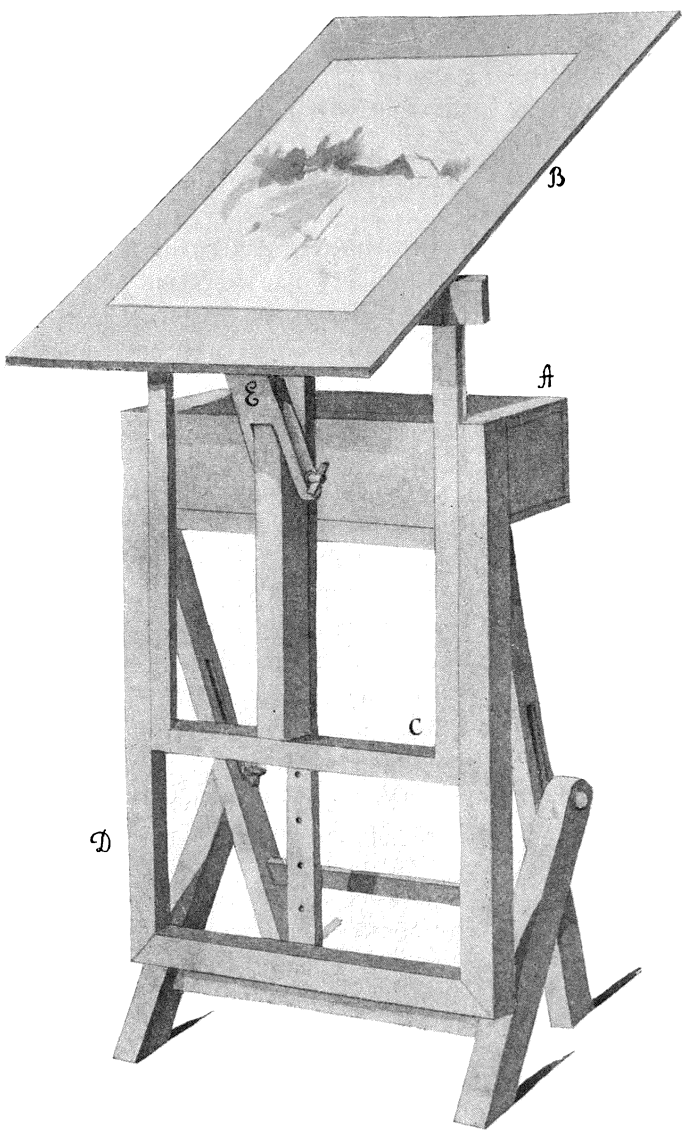


Рис. 9.

Для работъ акварелью необходимо имѣть въ своемъ распоряженіи, по крайней мѣрѣ, три кисти различныхъ размѣровъ. Лучше и удобнѣй, въ особенности при работѣ на воздухѣ, имѣть кисти двухъ размѣровъ на одной палочкѣ. Такія кисти разнятся одна отъ другой обыкновенно на два номера: если, напримѣръ, на одномъ концѣ № 12, то на другомъ — меншій размѣръ № 10. Для нашихъ работъ удобнѣе №№ 16 и 14 (рис. 2). Это — довольно крупныя кисти, удобныя для покрытія большихъ площадей одной краской. Можно проводить ими и тонкія линіи, такъ какъ конецъ большой кисти, пропитанной краскою, дѣлается очень острымъ. Тѣмъ не менѣе, полезно имѣть тоненькія круглыя кисти, одну или двѣ, № 0 (рис. 3) и № 2 (рис. 4). Ими удобнѣе пользоваться въ тѣхъ случаяхъ, когда требуется покрыть краской узкую полоску, или, какъ увидимъ дальше, для изображенія вѣтокъ дерева и т. п.

Для покрыванія однимъ тономъ большихъ площадей, напр., неба въ пейзажѣ, употребляются особыя плоскія широкія кисти (рис. 5).

Помѣщеніемъ для красокъ служатъ металлическіе, эмалированные ящики продолговатой формы, очень удобные для переноски, что очень важно при работѣ съ натуры (рис. 6). Ящики имѣютъ двѣ или три крышки, а внутри перегородки изъ жести въ формѣ прямоугольниковъ, по размѣру формочекъ съ красками. Кромѣ того, внутри ящика имѣется узкое и длинное отдѣленіе для кистей. Для того, чтобы ящикъ удобнѣе было держать во время работы, снизу къ нему придѣланы два кольца, которыя надѣваютъ на большой палецъ лѣвой руки. Палитру для смѣшенія красокъ замѣняютъ крышки ящика, въ которыхъ сдѣланы вогнутости для того, чтобы одинъ тонъ разведенной краски не смѣшивался съ другимъ.

Въ ящикъ можно положить столько красокъ, сколько въ немъ отдѣленій, но если вы желаете имѣть большій наборъ красокъ, то можно въ каждое отдѣленіе положить не по цѣлой плиткѣ, а по половинкѣ. Кромѣ того, необходимо имѣть особую банку для воды, лучше спеціальную фляжку, которую носятъ на ремнѣ черезъ плечо. При работѣ жидкими красками въ трубочкахъ очень удобны эмалированныя палитры съ углубленіями по внѣшнему ея краю, въ которыя краска въ достаточномъ количествѣ выдавливается изъ трубочекъ. На край палитры надѣвается чашечка для воды. Доску съ бумагой или блокъ при работѣ съ натуры на воздухѣ либо держатъ рукой, либо кладутъ на колѣни; въ послѣднемъ случаѣ нужно имѣть складной желѣзный или деревянный стулъ. Для художественныхъ экскурсій на лоно природы полезно имѣть деревянный ящикъ или кожаную сумку, въ которой помѣщаются всѣ принадлежности акварельной живописи (рис. 7 и 8). Кромѣ всего перечисленнаго, у акварелиста всегда должна находиться и чистая полотняная тряпочка для вытиранія ненужныхъ красокъ на палитрѣ. Вообще, лучше запастись хорошими и удобными принадлежностями, такъ какъ при работѣ неудобства плохо дѣйствуютъ на настроеніе, что несомнѣнно отражается и на качествахъ рисунка.

Для желающихъ приводимъ описаніе спеціальнаго мольберта-стола (рис. 9), въ которомъ все предусмотрѣно въ смыслѣ удобства. Устройство его отчетливо видно на прилагаемомъ рисункѣ, такъ что онъ легко можетъ быть сдѣланъ любымъ столяромъ. Такой мольбертъ дѣлаетъ излишними тѣ хлопоты, съ которыми обыкновенно сталкивается работающій, прибѣгая ко всевозможнымъ ухищреніямъ, чтобы прочно уста-

новить доску съ бумагой и придать ей соотвѣтствующій наклонъ. Въ данномъ случаѣ на мольбертѣ доска съ бумагой — B совершенно легко принимаетъ любой наклонъ и укрѣпляется въ желаемомъ положеніи при помощи зажима съ винтами — E. Рама C выдвигается изъ неподвижной рамы *Д*, что даетъ возможность поднимать доску, если работаютъ стоя, или опускать, когда нужно работать сидя. Величина доски — 16 X 12 вершковъ. Длина неподвижной рамы — 18 вершковъ. Въ ящикѣ A съ выдвижной крышкой помѣщаются принадлежности. Мольбертъ-столъ существуетъ и въ продажѣ въ готовомъ видѣ. Само собою разумѣется, что отсутствіе такого мольберта отнюдь не должно служить препятствіемъ для работы акварелью. Можно работать акварелью и на простой гладкой доскѣ или на обыкновенномъ рисовальномъ столикѣ, на который непосредственно наклеивается бумага.

ПРАКТИЧЕСКІЯ УКАЗАНІЯ.

Принципъ работы чистой акварелью и отмывки тушью одинъ и тотъ же, разница только въ колоритномъ отношеніи. Слѣдовательно, все, что говорилось объ отмывкѣ тушью, относится и къ акварели. Тѣмъ не менѣе, необходимо имѣть въ виду,

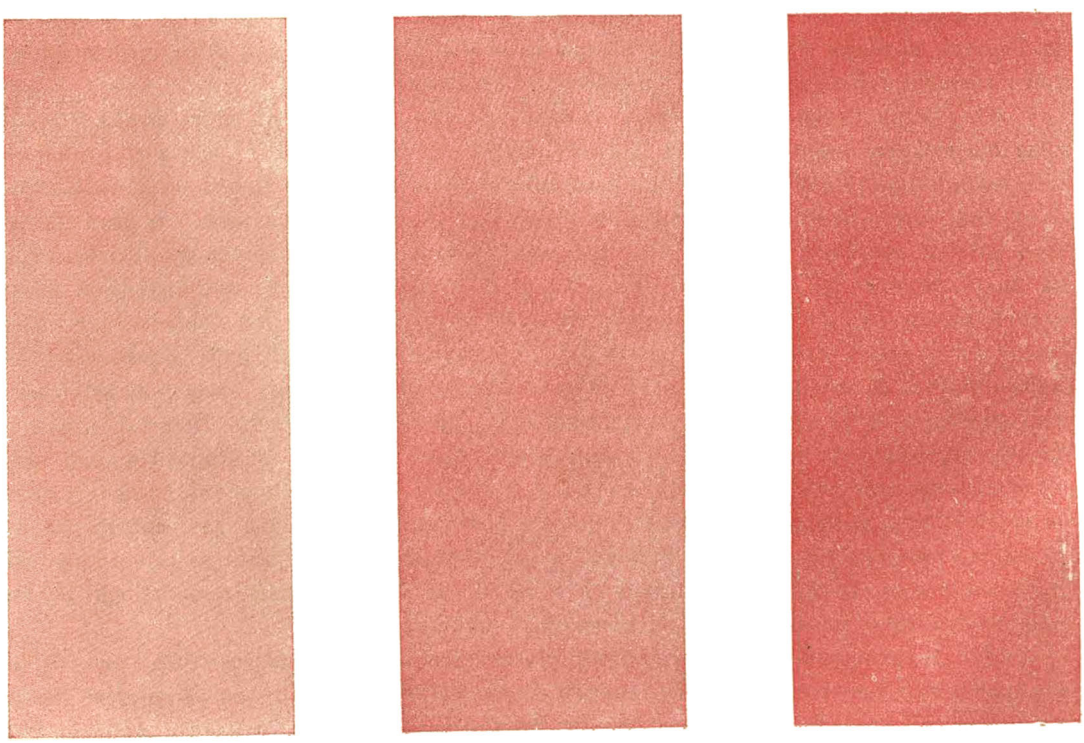


Рис. 10.

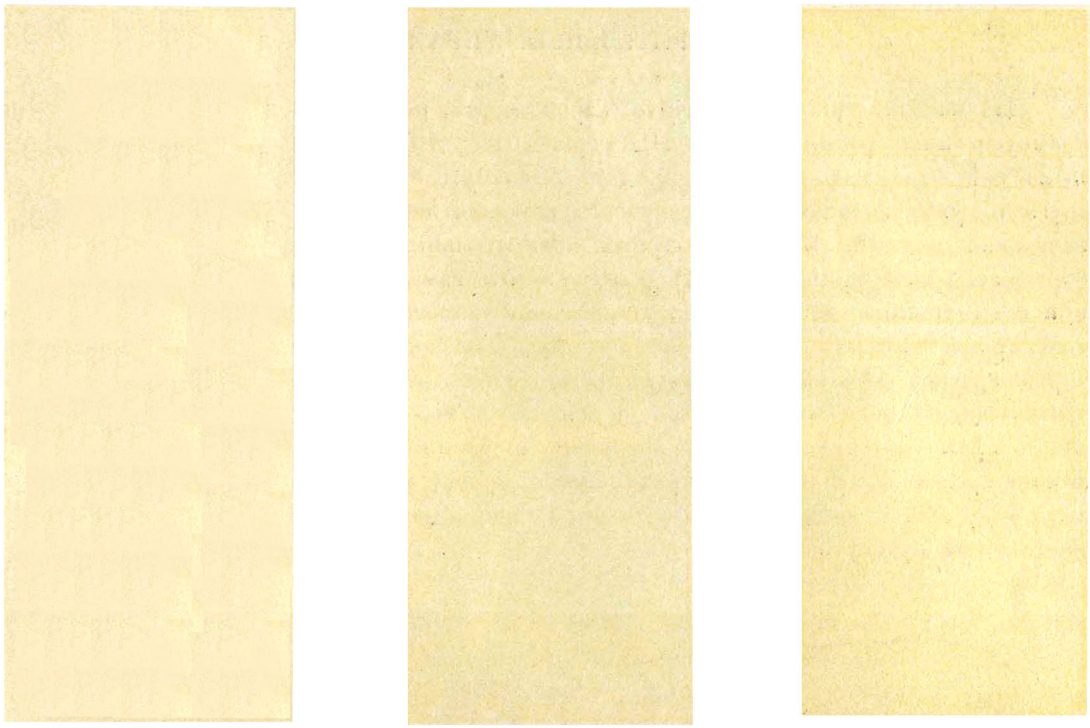


Рис. 11.

что лучшимъ способомъ накладыванія акварели кистью на бумагу нужно считать постепенный переходъ отъ болѣе свѣтлыхъ тоновъ къ темнымъ. При такомъ способѣ все покрываютъ сначала очень слабымъ, но, въ колоритномъ отношеніи, вѣрнымъ тономъ, оставляя съ большою точностью и осторожностью свѣтлыя части (блики) предметовъ совершенно незакрашенными. Можно, конечно, вызвать блики и инымъ путемъ, вымывая въ необходимыхъ мѣстахъ краску кистью, смоченною водою. Вымытыя части становятся еще свѣтлѣе, если, до высыханія, прикрыть ихъ впитывающею бумагою и протереть ее, отчего краска переходитъ съ акварели на пропускную бумагу. Для смыванія большихъ площадей употребляютъ и губку, которую смачиваютъ водой и промываютъ нужныя мѣста.

Но такой способъ очень кропотливъ, и мы рекомендовали бы нашимъ читателямъ, по возможности, его избѣгать, пользуясь имъ только для достиженія полутоновъ, но никакъ не для бликовъ.

Для изображенія очень тонкихъ бликовъ, которые очень затруднительно сдѣлать съ помощью кисти, можно пользоваться особой стальной скоблилкой или острымъ перочиннымъ ножомъ, которымъ выскабливается бликъ въ любомъ мѣстѣ. Можно также вызвать бликъ и простымъ накладываніемъ бѣлой краски, но тогда живопись будетъ не чистой акварелью, а потому, если вы желаете имѣть работу чистой акварелью, нужно избѣгать пользоваться бѣлилами.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЯ УПРАЖНЕНІЯ.

Для начала работы нарисуйте карандашомъ, какъ и въ отмывкѣ тушью, три прямоугольника, размѣромъ 3 X $1^1/_2$ вершка (рис. 10), и покройте ихъ однимъ самымъ свѣтлымъ тономъ киновари. Давъ высохнуть краскѣ, покройте еще разъ два другихъ прямоугольника той же краской, оставляя первый прямоугольникъ въ первоначальной окраскѣ. Наконецъ, третій прямоугольникъ покройте еще разъ. Такимъ образомъ, третій прямоугольникъ долженъ имѣть самый сильный тонъ, соотвѣтствующій естественному цвѣту краски. То же самое продѣлайте съ цвѣтами желтымъ (желтый хромъ свѣтлый — рис. 11) и съ синимъ (ультрамаринъ темный — рис, 12). Нѣкоторыя краски, какъ киноварь, будучи разведены водой, оставляютъ на бумагѣ маленькія крупицы болѣе темныя, чѣмъ остальной тонъ, вслѣдствіе чего не вся поверхность прямоугольника кажется окрашенною равномѣрно. Чтобы избѣжать этого, нужно прежде всего тщательно размѣшивать краску на палитрѣ кистью и все время, пока покрываете площадь, поддерживать смѣсь, мѣшая ее каждый разъ, когда набираете вновь краску на кисть.

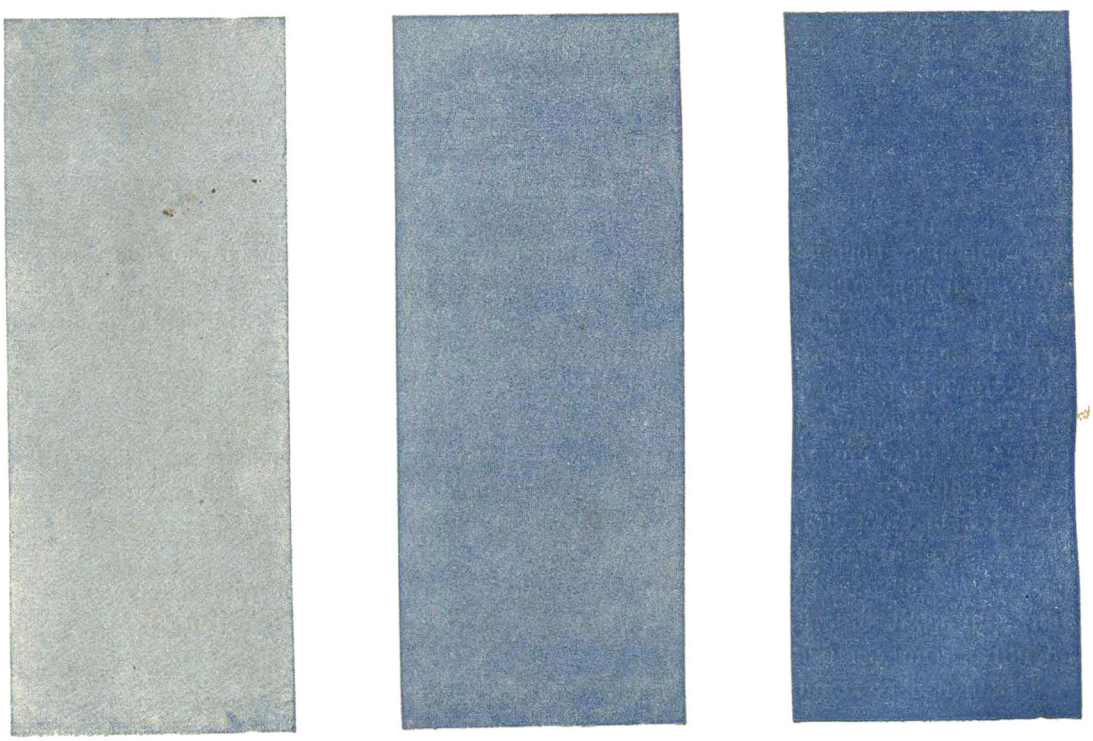
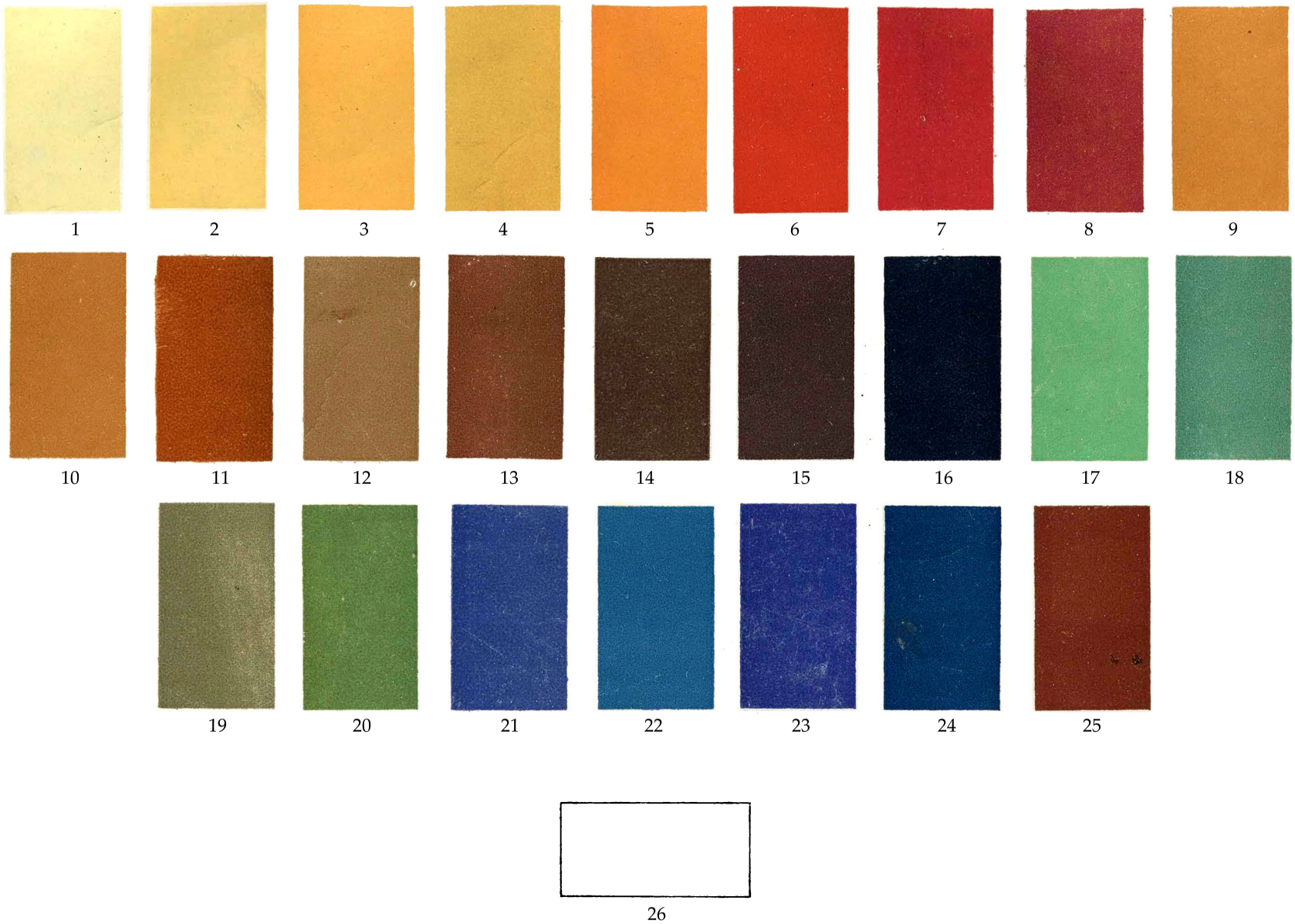
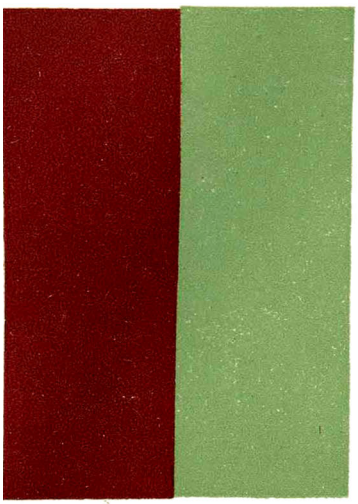


Рис. 12.

Таблица I.

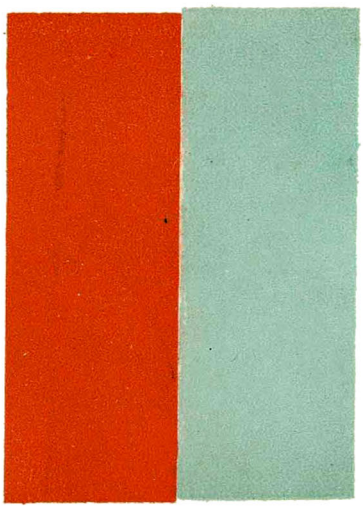


Пурпуровый лакъ | Зеленая Веронеза



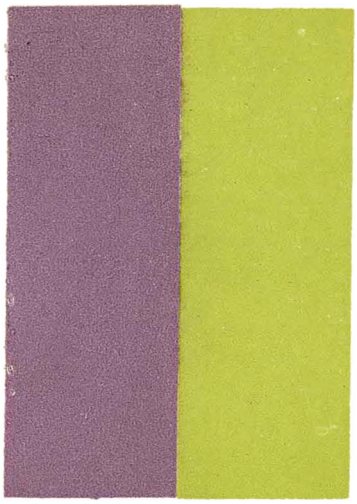
Пурпуровый и Зеленый

Киноварь | Прусская лазурь + лимонная желтая



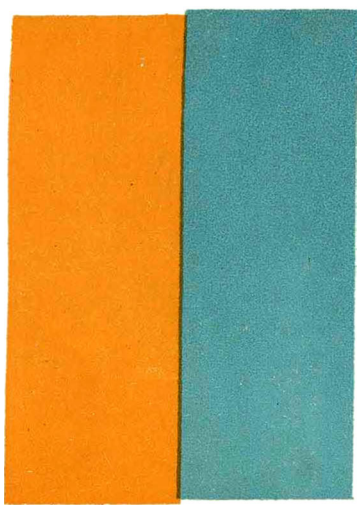
Красный и Голубозеленый

Смальта + Карминъ | Веронеза Хромъ желтый



Фіолетовый и Желтозеленый

Кадмій оранжевый | Прусская лазурь



Оранжевый и Голубой.

Хромъ желтый | Ультрамаринъ

Желтый и Синій

Таблица II. **ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЦВѢТА.**

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЯ УПРАЖНЕНІЯ.

(Продолженіе).

Всѣ начальныя упражненія въ живописи акварелью должны быть исполнены чрезвычайно тщательно и медленно. Торопиться, выполняя кажущуюся на первый взглядъ легкой работу кое-какъ, чтобы скорѣе перейти къ болѣе сложнымъ работамъ, нѣтъ основаній, ибо въ старательномъ прохожденіи этого курса заложенъ успѣхъ вашей дальнѣйшей работы. Чѣмъ внимательнѣе вами будутъ исполнены приводимыя здѣсь упражненія, и чѣмъ основательнѣе вы познакомитесь со свойствомъ и составомъ водныхъ красокъ, тѣмъ продуктивнѣе и сознательнѣе будетъ ваша дальнѣйшая работа. Уже въ этихъ упражненіяхъ очень часто замѣчаются у начинающаго легкіе

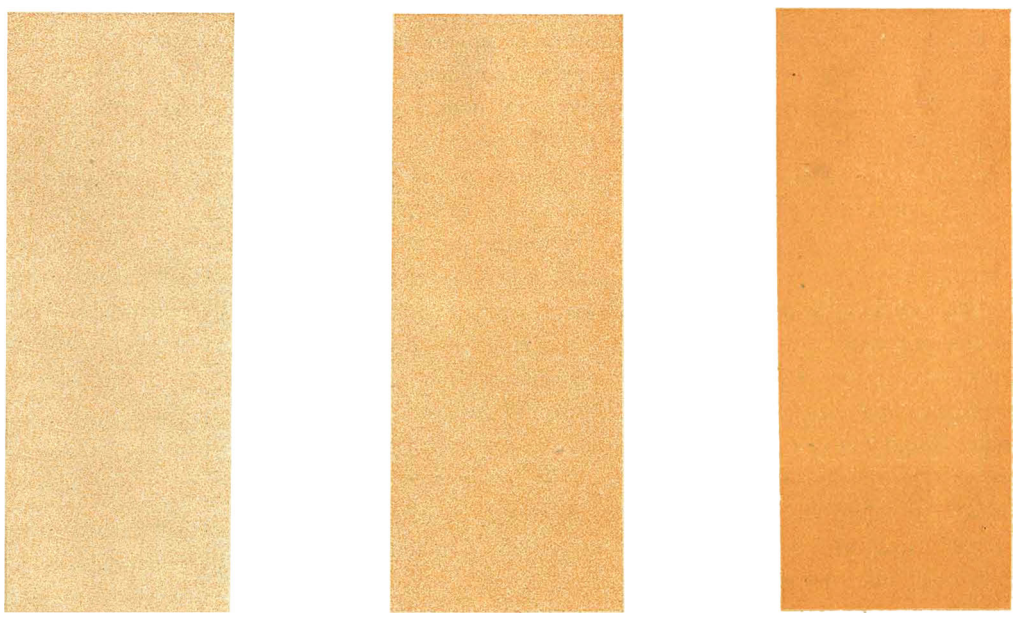


Рис. 13.

признаки разочарованія, коль скоро работа не вышла у него такъ, какъ бы этого хотѣлось. Если и повторная работа тоже не вышла, то разочарованіе работающаго еще болѣе усиливается, и онъ начинаетъ доискиваться причинъ постигшей его неудачи, объясняя ее либо недостаточно хорошими качествами красокъ, кистей или бумаги, либо видитъ, наконецъ, въ неудачной работѣ (какъ это, къ сожалѣнію, въ большинствѣ случаевъ и бываетъ) доказательство своей неспособности, отсутствіе въ себѣ особой искры Божьей — таланта. Подобныя разсужденія совершенно не должны имѣть мѣсто въ живописи: это — тормазъ въ работѣ.

Продѣлавъ вышеописанныя упражненія съ цвѣтами краснымъ, синимъ и желтымъ, вы продолжаете такое же упражненіе съ цвѣтами оранжевымъ, зеленымъ и голубымъ. Какъ и раньше, рисуете свинцовымъ карандашомъ три одинаковыхъ прямоугольника (рис. 13) и заливаете ихъ оранжевымъ цвѣтомъ (кадмій оранжевый), сначала — всѣ три прямоугольника самымъ свѣтлымъ тономъ. Давъ совершенно просохнуть бумагѣ, покрываете второй и третій прямоугольники еще разъ и, наконецъ, третій прямоугольникъ тѣмъ же составомъ краски заливаете третій разъ. Такимъ образомъ, окраска вашихъ прямоугольниковъ должна постепенно усиливаться: первый прямоугольникъ получитъ слабую окраску, второй — вдвое сильнѣе и третій — приметъ окраску самую сильную, соотвѣтствующую настоящему тону кадмія оранжеваго. Точно въ такомъ же порядкѣ проведите упражненія съ цвѣтами зеленымъ и голубымъ. При этомъ, какъ въ настоящихъ упражненіяхъ, такъ и въ предыдущихъ, необходимо имѣть въ виду, что площадь, которую вы заливаете самымъ густымъ слоемъ краски, пріобрѣтаетъ настоящую силу тона путемъ постепеннаго насыщенія бумаги жидкой краской, при чемъ одинъ слой ложится на другой нѣсколько разъ. Такимъ пріемомъ письма достигается особая прозрачность и мягкость тона въ акварельной живописи. Если же вы сразу разведете очень густую краску, такъ что она будетъ тянуться за кистью, то, ложась на бумагу, несмотря на всю тщательность работы, краска не покроетъ равномѣрно бумаги, особенно шероховатой. Вообще, нужно слѣдить, чтобы разводимая краска не была слишкомъ густа, потому что въ этомъ случаѣ она недостаточно впитывается въ бумагу, а ложится и засыхаетъ на ея поверхности, какъ масляная краска. Техника чистой акварели именно основана на томъ, что вода въ изобиліи размягчаетъ бумагу, и краска впитывается въ нее. Было бы ошибочно думать, что сила и яркость тона зависитъ отъ густоты краски. Густая краска даетъ такъ называемый «глухой тонъ», а жидкая, проложенная нѣсколько разъ по одному и тому же мѣсту, вызываетъ сильный и прозрачный тонъ. Поэтому, работая акварелью, слѣдуетъ по возможности имѣть воду въ достаточномъ количествѣ и чаще мѣнять ее, когда она становится мутной. Выгоднѣе держать воду въ стеклянномъ сосудѣ, чтобы видѣть, насколько вода загрязнена. При переходѣ отъ упражненія съ одной краской къ другой, кисть слѣдуетъ хорошо вымыть въ чистой водѣ и выжать ее пальцами, чтобы внутри кисти не оставалась краска, могущая попасть въ составъ другой краски и тѣмъ придать послѣдней совершенно особый оттѣнокъ.

Путемъ такихъ упражненій вы познакомитесь съ цвѣтомъ шести основныхъ красокъ, которыя являются наиболѣе употребляемыми въ живописи. Слѣдующія ваши упражненія будутъ заключаться въ изученіи смѣшенія красокъ, но прежде, чѣмъ

говорить о смѣшеніи красокъ, посмотримъ, какое взаимодѣйствіе оказываютъ другъ на друга двѣ различныхъ краски, если онѣ лежатъ рядомъ.

КОНТРАСТЫ.

Разсматривая окраску тѣлъ природы, освѣщенныхъ солнцемъ, мы познакомились съ цвѣтовыми явленіями въ зависимости только отъ освѣщенія и свойствъ разсматриваемаго предмета или его поверхности. Но, помимо такихъ непосредственныхъ цвѣтовыхъ явленій, существуютъ еще и такія, которыя вызываются *сосѣдствомъ* двухъ цвѣтовъ. Цвѣта, которые происходятъ такимъ образомъ, называются *контрастными*

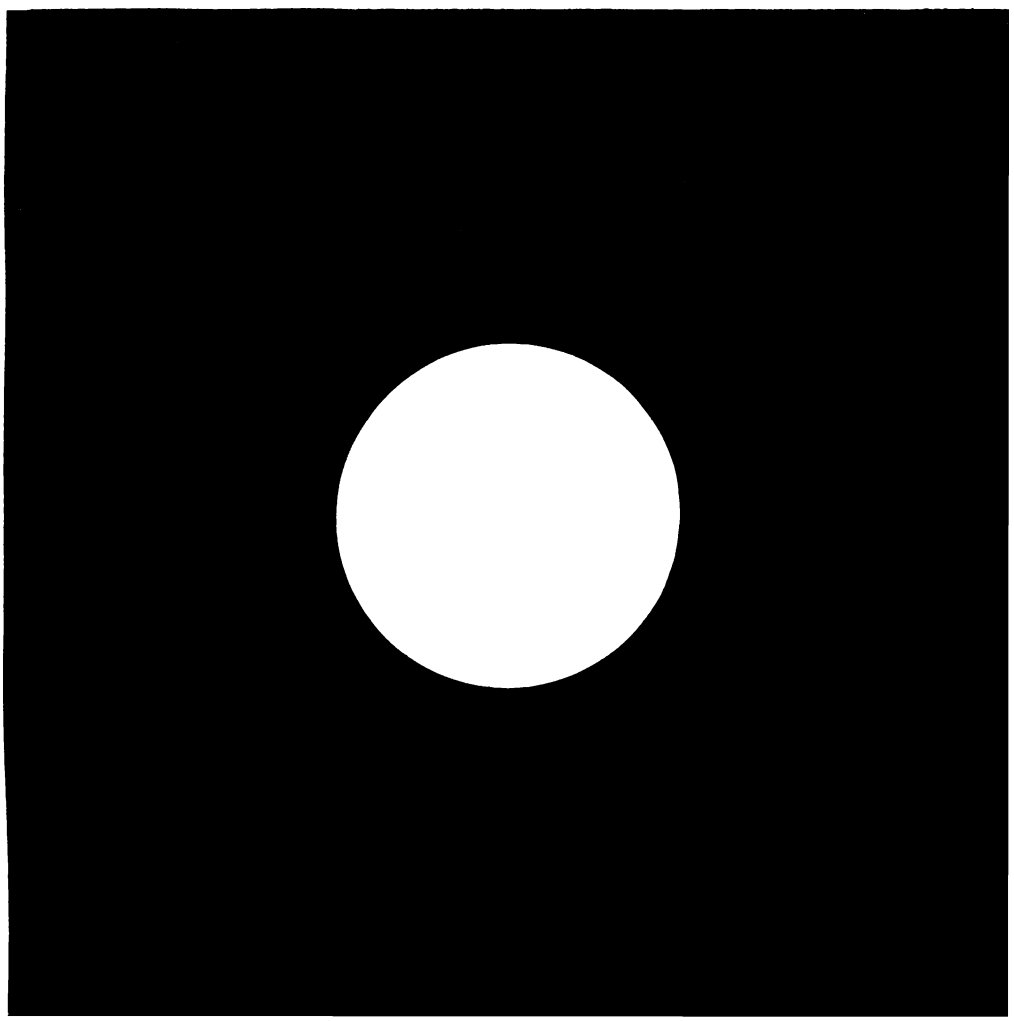


Рис. 14.

цвѣтами, а взаимодѣйствіе цвѣтныхъ поверхностей, помѣщенныхъ рядомъ, называется *красочнымъ контрастомъ*. Красочные контрасты играютъ чрезвычайно важную роль въ живописи, а потому для успѣшной работы красками необходимо познакомиться съ законами явленій контраста, такъ какъ благодаря ему измѣняется какъ яркость, такъ и насыщенность тона краски.

Если на черную бумагу положить бѣлый бумажный кружокъ (рис. 14) и смотрѣть на него нѣкоторое время, не отрывая глазъ, то, переведя взглядъ на другую ровную поверхность, лучше всего сѣрую, вы будете видѣть пятно, по формѣ своей похожее на такой же кружокъ, но чернаго цвѣта. То же явленіе замѣчается, если посмотрѣть на солнце, а затѣмъ перевести взглядъ на стѣну или на землю. Съ другой стороны, если смотрѣть довольно долго на ярко-красный кружокъ (рис. 15), то, переведя

Рис. 15.

глаза на ровно освѣщенную сѣрую бумагу, вы увидите на ней такой же точно кружокъ, но цвѣта голубо-зеленаго, т.-е. дополнительнаго къ красному. Продѣлавъ нѣсколько опытовъ съ основными цвѣтами, нетрудно убѣдиться, что, послѣ продолжительнаго разглядыванія одного изъ основныхъ цвѣтовъ, при взглядѣ на сѣрую поверхность получается изображеніе, окрашенное въ дополнительный цвѣтъ. Точно такое же впечатлѣніе получается и отъ цвѣта ярко освѣщенныхъ предметовъ. Каждый окрашенный предметъ, послѣ долгаго фиксированія его взглядомъ, оставляетъ въ нашемъ глазу слѣдъ дополнительнаго цвѣта. Такое явленіе называется *послѣдовательнымъ контрастомъ,* потому что изображеніе дополнительнаго цвѣта появляется лишь послѣ того, какъ мы отводимъ взглядъ отъ предмета. Послѣдовательный контрастъ можно назвать еще и *отрицательнымъ,* въ отличіе отъ *положительнаго,* или *одновременнаго* контраста, т.-е. такого, когда измѣненіе цвѣтныхъ оттѣнковъ замѣтно при разсматриваніи двухъ рядомъ лежащихъ цвѣтныхъ поверхностей. Контрастъ послѣдовательный не играетъ особой роли въ живописи. Но нельзя того же сказать о контрастѣ одновременномъ, точное знаніе котораго необходимо тамъ, гдѣ требуется гармонія и усиленіе или ослабленіе тоновъ, а потому съ этимъ явленіемъ мы ознакомимся подробнѣе.

Наиболѣе наглядно можно убѣдиться въ измѣненіи тона въ зависимости отъ его сосѣдства съ другими тонами на контрастѣ бѣлаго и чернаго.

Возьмемъ такой примѣръ. Если изъ одной и той же сѣрой бумаги вырѣжемъ два совершенно равныхъ по величинѣ кусочка прямоугольной или иной формы и положимъ одинъ на бѣлую, а другой — на черную бумагу (рис. 16), то увидимъ, что одинъ и тотъ же оттѣнокъ сѣрой бумаги въ обоихъ случаяхъ кажется различнымъ, а именно: въ первомъ случай онъ будетъ темнѣе, а во второмъ — свѣтлѣе, и только тогда можно убѣдиться, что эти кусочки одинаковы по цвѣту, если положить ихъ рядомъ непосредственно другъ возлѣ друга и на одномъ и томъ же фонѣ. Кусочекъ бумаги претерпѣлъ измѣненіе въ нашемъ глазу отъ контраста фона. Возьмемъ другой примѣръ (тотъ же рис. 16). Одинъ и тотъ же тонъ красной бумаги лежитъ на различныхъ фонахъ — черномъ и бѣломъ. На бѣломъ фонѣ красная бумага кажется темнѣе и гуще по окраскѣ, чѣмъ на черномъ. Почти такому же измѣненію подвергаются не только малыя площади, какъ въ данномъ случаѣ, но и большія. Для живописи большее значеніе имѣетъ контрастъ небольшихъ площадей, хотя, напримѣръ, въ театральныхъ декораціяхъ и панорамахъ приходится имѣть дѣло съ контрастами довольно большихъ площадей, одновременно съ условіями искусственнаго освѣщенія.

Разсмотрѣнныя нами явленія контраста чернаго и бѣлаго, или свѣтлаго и темнаго, съ такой же ясностью наблюдаются и въ поверхностяхъ съ различной цвѣтной окраской, расположенныхъ рядомъ, и чѣмъ ближе такія поверхности находятся другъ къ другу, тѣмъ яснѣе и опредѣленнѣе дѣйствіе контраста. Для наглядности приведемъ примѣръ съ основными цвѣтами. Мы уже знаемъ, что красный основной тонъ имѣетъ себѣ дополнительный въ голубо-зеленомъ, оранжевый — въ голубомъ, желтый — въ синемъ, фіолетовый — въ желтозеленомъ и зеленый — въ пурпуровомъ. Теперь постараемся внимательнѣе всмотрѣться въ рис. 17 и 18. Въ первомъ примѣрѣ мы имѣемъ два взаимно-дополнительныхъ цвѣта — красный и голубо-зеленый. Не трудно убѣдиться,

закрывая поочередно цвѣтныя полосы, что красный цвѣтъ не теряетъ своей яркости отъ сосѣдства съ голубо-зеленымъ, а, наоборотъ, выигрываетъ отъ этого; въ свою очередь, голубо-зеленый цвѣтъ усиливается благодаря присутствію краснаго. Слѣдовательно, черезъ сосѣдство двухъ дополнительныхъ цвѣтовъ каждый изъ нихъ выигрываетъ въ насыщенности, чѣмъ усиливается различіе между ними: теплый красный тонъ кажется еще теплѣе, а холодный голубо-зеленый — еще холоднѣе.

Если мы возьмемъ любую пару взаимно-дополнительныхъ цвѣтовъ, то будемъ наблюдать то же явленіе. Итакъ, *два взаимно-дополнительныхъ цвѣта, лежащіе рядомъ, не измѣняютъ своего тона, но усиливаютъ его яркость.*

На второмъ рисункѣ лежатъ рядомъ два цвѣта, болѣе близкіе, родственные другъ другу: оранжевый и красный, оба — теплые. Здѣсь мы наблюдаемъ совершенно противоположное явленіе, а именно: оранжевый цвѣтъ кажется желтымъ, а красный цвѣтъ — болѣе пурпуровымъ. Если положить рядомъ бумажки краснаго и желтаго цвѣта, то красный цвѣтъ будетъ казаться пурпуровымъ, а желтый — зеленоватымъ. Холодные тона зеленый и синій (рис. 19), находясь рядомъ, пріобрѣтаютъ оттѣнки: первый — желтовато-зеленый, а второй — фіолетово-синій. Иначе говоря, *родственные цвѣта подъ дѣйствіемъ контраста измѣняютъ свой цвѣтъ,* а именно они теряютъ свою яркость и какъ бы смѣшиваются со своимъ сосѣднимъ спектральнымъ цвѣтомъ, при чемъ оба цвѣта кажутся болѣе теплыми, но менѣе насыщенными. Общее же правило дѣйствій контраста таково: *холодные цвѣта дѣлаютъ сосѣдніе цвѣта болѣе теплыми, а теплые — болѣе холодными.* Необходимо также принять во вниманіе, что холодные цвѣта на нейтральномъ сѣромъ фонѣ вызываютъ контрастъ сильнѣе, чѣмъ теплые тона, а потому теплыми оттѣнками гораздо легче достичь гармоніи въ картинѣ, чѣмъ холодными.

Дѣйствіе контраста въ живописи играетъ первостепенную роль, а потому художнику, пишущему картину, все время приходится считаться съ явленіями, вызываемыми контрастомъ.

Матеріальныя краски обладаютъ опредѣленной силой тона, дальше котораго итти нельзя, но въ живописи очень часто приходится имѣть дѣло съ такими яркими цвѣтами и свѣтовыми эффектами, передать которые можно, только зная законы контраста. Чтобы бѣлое пятно казалось еще бѣлѣе, законъ контраста требуетъ присутствія чернаго цвѣта; чтобы поверхность краснаго предмета казалась еще краснѣе, необходимо, чтобы рядомъ съ ней находилась поверхность, окрашенная въ голубо-зеленый цвѣтъ, ибо послѣдняя усиливаетъ яркость первой и т. д.

Такъ, напримѣръ, чтобы изобразить по возможности реальнѣе свѣтъ отъ лампы, тлѣющіе уголья, пламя или блескъ на мѣдныхъ и вообще металлическихъ предметахъ, нужно всегда имѣть въ виду законы контраста. Зная, что оранжево-желтый и оранжево-красный свѣтъ отъ лампы или цвѣтъ тлѣющихъ угольевъ усиливаютъ свою яркость отъ сосѣдства съ голубовато-синимъ и голубо-зеленымъ фономъ, изображаютъ всѣ неосвѣщенные предметы, находящіеся поблизости, въ голубовато-синихъ и голубовато-зеленыхъ тонахъ. Точно также, чтобы изобразить предметъ, ярко-освѣщенный искусственнымъ свѣтомъ, необходимо тѣневую его сторону окрасить въ соотвѣтствующій дополнительный цвѣтъ. Чѣмъ больше мы желаемъ подчеркнуть освѣ-

щенный теплымъ свѣтомъ предметъ, тѣмъ больше нужно ввести въ его тѣневую сторону, т.-е. въ тѣ мѣста, куда не попадаютъ лучи свѣта, холодныхъ тоновъ. Само собою разумѣется, что не на каждомъ предметѣ холодные тона вводятся въ одинаковой мѣрѣ, такъ какъ здѣсь очень часто большую роль играютъ и другія явленія (собственная окраска предметовъ, отраженный или рефлективный свѣтъ, вліяющій на тонъ тѣни), тѣмъ не менѣе легкій намекъ на присутствіе въ данномъ случаѣ холодныхъ голубоватыхъ и зеленоватыхъ тоновъ всегда замѣтенъ.

Всякій мало-мальски интересующійся явленіями природы наблюдалъ, что при восходѣ солнца всѣ освѣщенные оранжевыми лучами предметы верхушки деревьевъ, постройки и т. д., со стороны, противоположной освѣщенію, имѣютъ голубовато-синеватый оттѣнокъ, и контуры тѣневой стороны какъ бы подернуты легкой дымкой, между тѣмъ какъ свѣтовая сторона ярко обрисовывается. Нѣсколько иное явленіе наблюдается при заходѣ солнца. Предметы окрашиваются въ ярко-красный цвѣтъ, и чѣмъ ниже солнце къ горизонту, тѣмъ окраска становится краснѣе, гуще и переходитъ даже въ пурпуровую, а тѣни пріобрѣтаютъ синевато-фіолетовую окраску. Вообще вечернія тѣни значительно теплѣе утреннихъ, а потому и освѣщеніе вечернее менѣе эффектно и менѣе контрастно, чѣмъ утреннее. Вечерніе тона менѣе прозрачны и какъ бы загрязнены, между тѣмъ какъ утренніе значительно прозрачнѣе и чище. Что же касается тѣней, которыя падаютъ отъ освѣщенныхъ предметовъ, то онѣ принимаютъ оттѣнокъ дополнительнаго цвѣта къ тому свѣту, которымъ освѣщены предметы. Такъ, напримѣръ, если дерево освѣщено утреннимъ оранжевымъ свѣтомъ, то въ тѣняхъ будетъ преобладать голубой цвѣтъ.

Пишущій съ натуры красками обыкновенно, въ особенности на первыхъ порахъ, стремится перенести на холстъ или бумагу тотъ сюжетъ, который его заинтересовалъ, точь въ точь такъ, какъ онъ видитъ его въ натурѣ. Краски же, находящіяся въ его распоряженіи, при недостаткѣ навыка въ ихъ смѣшеніи, не вызываютъ желаемаго впечатлѣнія; зная законы контраста, легче оріентироваться въ краскахъ, добиваться гармоніи цвѣтовъ и приводить отдѣльныя краски въ связь другъ съ другомъ.

Но здѣсь необходимо имѣть въ виду еще одно обстоятельство. Дѣло въ томъ, что гораздо легче заставить гармонировать двѣ краски въ большихъ площадяхъ, равномѣрно раскрашенныхъ, чѣмъ въ маленькихъ, отдѣльныхъ мазкахъ кисти, такъ какъ въ первомъ случаѣ даже неопытному глазу явленія контраста ясно замѣтны, а чувство изящнаго, заложенное въ каждомъ человѣкѣ, подскажетъ ему, какіе два тона болѣе гармоничны. Дѣйствіе контраста значительно слабѣе сказывается въ маленькихъ площадяхъ, но значеніе его и здѣсь огромно. Къ послѣднему вопросу мы еще вернемся, когда перейдемъ къ упражненіямъ съ натуры, а сейчасъ рекомендуемъ нашимъ читателямъ продѣлать указанные выше опыты съ цвѣтными полосами: это пріучитъ вашъ глазъ сразу опредѣлять гармонію двухъ тоновъ.

КОНТРАСТЫ ВЪ ОРНАМЕНТѢ.

Значеніе красочныхъ контрастовъ еще болѣе сказывается въ цвѣтномъ орнаментѣ, такъ какъ здѣсь каждая краска занимаетъ отдѣльную площадь, не будучи смѣ-

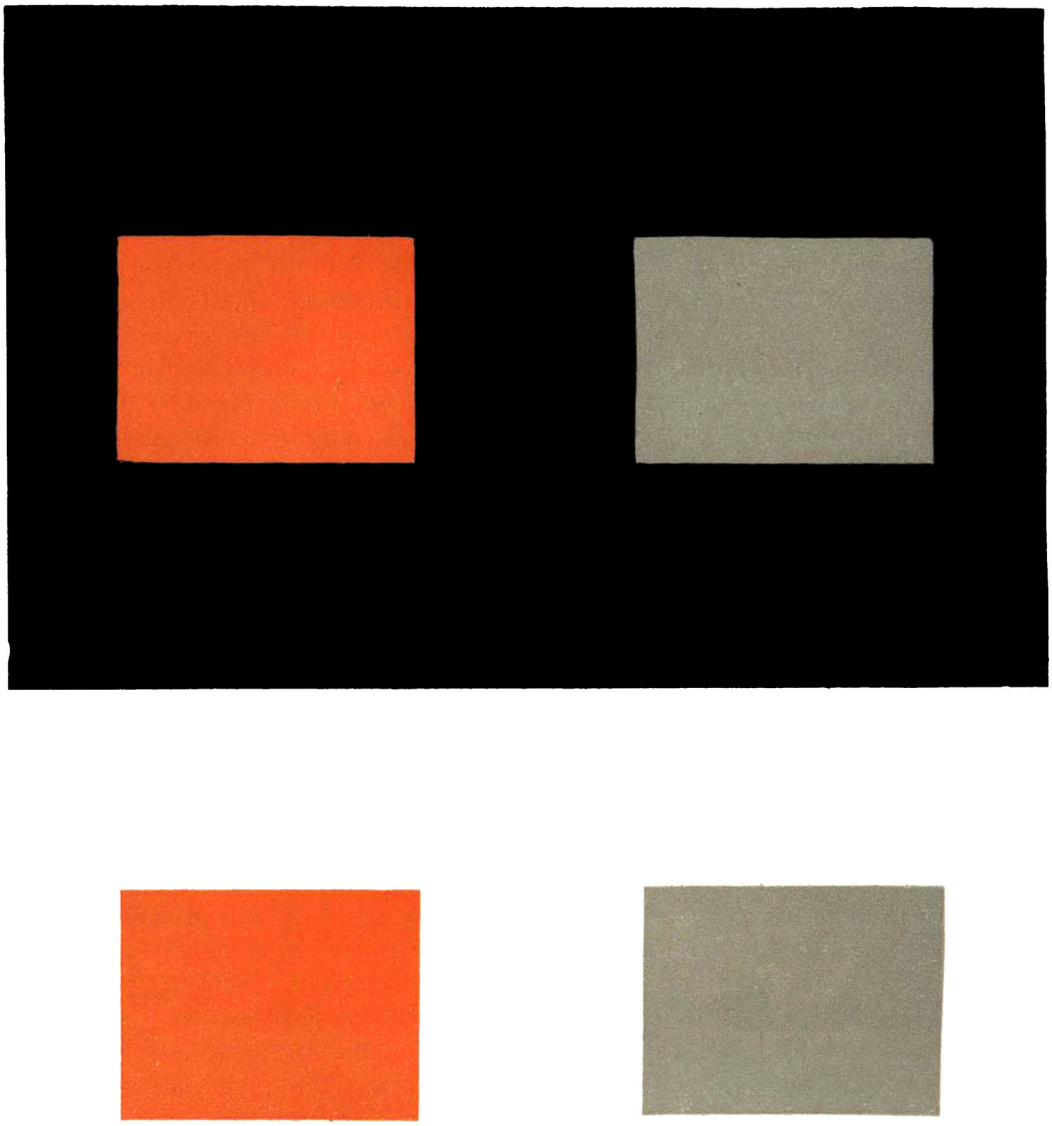


Рис. 16.

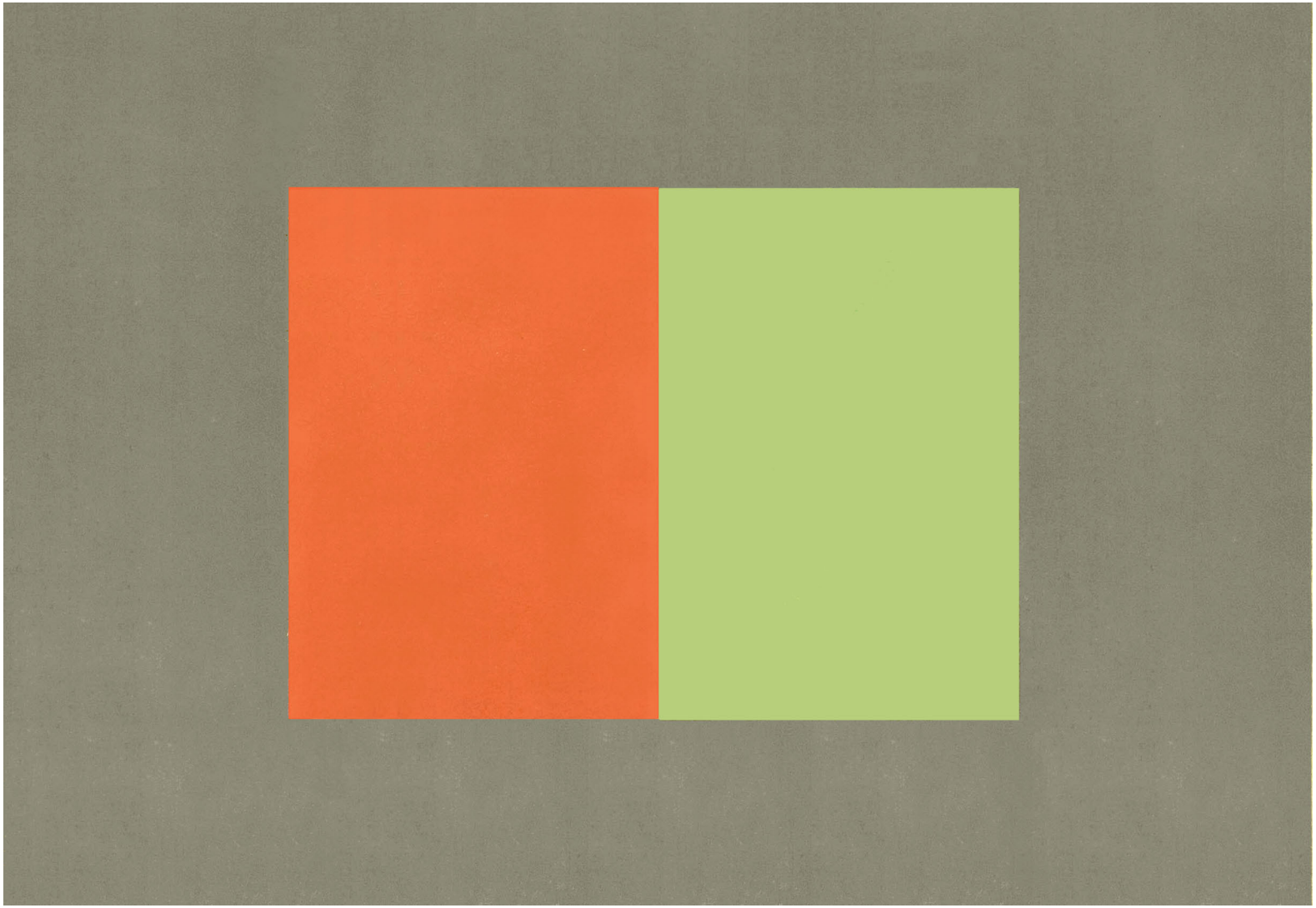


Рис. 17.

шиваема съ другими цвѣтами, и только контрастными вліяніями одного цвѣта на другой и ихъ формой орнаментъ производить цѣльное впечатлѣніе и пріобрѣтаетъ красивый и благородный видъ.

Краски въ орнаментальной живописи основаны на свойствѣ человѣка находить наслажденіе въ цвѣтахъ. Въ исторіи развитія орнаментальныхъ украшеній мы видимъ, какъ человѣкъ въ первоначальныхъ своихъ украшеніяхъ стремится къ ярко-цвѣтистымъ предметамъ. Цвѣтные камни, разнообразно окрашенныя перья птицъ — все это онъ использовалъ для украшенія самого себя или своего жилища, стремясь оживить предметы и придать имъ соотвѣтствующимъ цвѣтомъ пріятный видъ. Дорогіе цвѣтные матеріалы человѣкъ выставляетъ на показъ, чтобы произвести впечатлѣніе великолѣпія и роскоши. Самыя богатыя сочетанія цвѣтовъ въ орнаментѣ одновременно съ простотой рисунка создалъ Востокъ въ различныхъ произведеніяхъ прикладного искусства: въ шерстяныхъ и шелковыхъ матеріяхъ, въ мозаикѣ и эмали. У народовъ Востока, жившихъ подъ лучами яркаго солнца, естественно, и орнаментъ долженъ былъ вылиться въ особо цвѣтистую форму.

И въ настоящее время все, что есть самаго яркаго и цвѣтного въ предметахъ прикладного искусства, является продуктомъ причудливой фантазіи обитателей Востока.

Мы уже знаемъ изъ краткаго обзора исторіи развитія орнамента, что въ первоначальной своей формѣ онъ былъ по преимуществу геометрическимъ. Такой раскрашенный геометрическій орнаментъ представлялъ для мастера большую свободу въ выборѣ и сочетаніи красокъ. Цвѣта находились въ тѣсной органической связи съ формой орнамента и самаго предмета, для украшенія котораго они предназначались. Самымъ простымъ сочетаніемъ былъ черный и бѣлый цвѣтъ. Иногда къ этимъ основнымъ цвѣтамъ прибавлялись различные оттѣнки тѣхъ же цвѣтовъ, напримѣръ, къ черному и бѣлому — еще сѣрый, но такого рода раскраска въ общемъ мало типична для Востока. Гораздо болѣе типичными соединеніями являются цвѣта взаимнодополнительные или близкіе къ нимъ, потому что при такомъ сочетаніи каждый цвѣтъ выигрывалъ въ насыщенности и яркости тона, не нарушая общей гармоніи.

Хорошей композиціей въ орнаментѣ считаются такіе два цвѣта, которые въ солнечномъ спектрѣ не лежатъ рядомъ. Если взять, напримѣръ, красный и оранжевый цвѣта, то они никакъ не могутъ подойти подъ понятіе орнаментальнаго сочетанія. То же самое можно сказать и относительно желтаго цвѣта въ сочетаніи съ краснымъ. Желто-зеленый уже значительно лучше сочетается съ краснымъ, зеленый — еще лучше, и, наконецъ голубо-зеленый считается наилучшимъ сочетаніемъ съ краснымъ. Слѣдовательно, для того, чтобы въ орнаментѣ получить выгодныя сочетанія, необходимо брать цвѣта, лежащіе въ спектральной таблицѣ самое меньшее черезъ три тона, т.-е. минуя всѣ родственные тона.

Если мы введемъ въ какой-нибудь орнаментъ такихъ два цвѣта, какъ красно-киноварьный и желтый, то, помимо непріятнаго впечатлѣнія, которое произведетъ на нашъ глазъ это сочетаніе, мы не достигнемъ никогда яркости тона, такъ какъ при этомъ сопоставленіи цвѣтовъ проявляется дѣйствіе контраста такимъ образомъ, что каждый цвѣтъ ослабляетъ насыщенность другого. Ослабленіемъ тона родственныхъ цвѣтовъ тоже не достигается цѣль, и такая комбинація все же будетъ весьма грубой.

Совершенно иное можно наблюдать въ двухъ взаимно-дополнительныхъ цвѣтахъ: при такомъ сочетаніи орнаментъ становится благороднымъ, ласкающимъ нашъ взглядъ, и мы наслаждаемся не только его формой, но и гармоніей красокъ.

Для гармоничнаго сочетанія двухъ тоновъ нѣтъ надобности брать ихъ настоящую силу: можно брать тѣ же цвѣта и значительно ослабленными, такъ какъ гармонія отъ этого не нарушится, а смягчится только яркость краски.

Дурныя сочетанія красокъ вызываютъ въ насъ такое же ощущеніе, какъ игра на инструментѣ, въ которомъ одна или двѣ струны совершенно не настроены. Чувство гармоніи заложено въ каждомъ человѣкѣ самой природой, а потому каждый по своему чутью можетъ комбинировать и сочетать цвѣта, но общій принципъ красочныхъ контрастовъ, такъ сказать, азбука цвѣта, долженъ быть принятъ за канву, на которой неограниченная фантазія человѣка создаетъ богатую красочную гаммъ

СМѢШЕНІЕ КРАСОКЪ.

Теперь мы перейдемъ къ отдѣлу, который тѣсно связанъ съ чистой живописью, — къ смѣшенію матеріальныхъ красокъ. Такъ какъ задача живописи — изображать красками на холстѣ или бумагѣ мертвую и живую природу и, посредствомъ такого подражанія ей, выражать свои собственныя настроенія и мысли, то красочныя сочетанія должны быть такъ же безконечны, какъ безконечно разнообразна сама природа и мысль человѣческая. Тѣмъ не менѣе, мы попытаемся дать общее положеніе смѣшенія красокъ, предоставивъ дальнѣйшее наблюдательности читателя.

Смѣшеніе спектральныхъ цвѣтовъ и смѣшеніе матеріальныхъ красокъ сильно разнятся другъ отъ друга. Мы приводили примѣры смѣшенія двухъ взаимно-дополнительныхъ спектральныхъ цвѣтовъ и видѣли, что они даютъ чистый бѣлый цвѣтъ. Изъ смѣшенія матеріальныхъ красокъ нельзя получить того же результата. Чистый бѣлый цвѣтъ нельзя составить путемъ смѣшенія матеріальныхъ красокъ. Поэтому въ живописи масляными красками бѣлый цвѣтъ достигается спеціальной бѣлой краской — бѣлилами, а въ акварели хотя и пользуются въ нѣкоторыхъ случаяхъ бѣлилами, но главную роль бѣлой краски исполняетъ цвѣтъ бумаги. Есть и другія краски, напр.: красная, желтая и синяя, которыя не могутъ быть составлены никакимъ смѣшеніемъ, но изъ нихъ можно составить много различныхъ тоновъ оранжевыхъ, зеленыхъ и фіолетовыхъ оттѣнковъ.

Не нужно упускать изъ виду, что смѣшанные два спектральныхъ цвѣта будутъ значительно свѣтлѣе каждаго изъ нихъ въ отдѣльности, а смѣсь двухъ матеріальныхъ красокъ всегда будетъ значительно темнѣе, по крайней мѣрѣ, одной изъ смѣшиваемыхъ красокъ, которыя, однако, становятся въ смѣси менѣе яркими и чистыми.

Отъ смѣшенія двухъ любыхъ красокъ можно получить чрезвычайно много самыхъ различныхъ тоновъ, по оттѣнкамъ приближающихся либо къ одному, либо къ другому смѣшиваемому цвѣту. Все будетъ зависѣть отъ пропорціи, которую вы возьмете для смѣси, т.-е. отъ количества одной и другой краски. Для примѣра возьмемъ киноварь и хромъ желтый. Смѣсь этихъ двухъ красокъ въ одинаковыхъ коли-

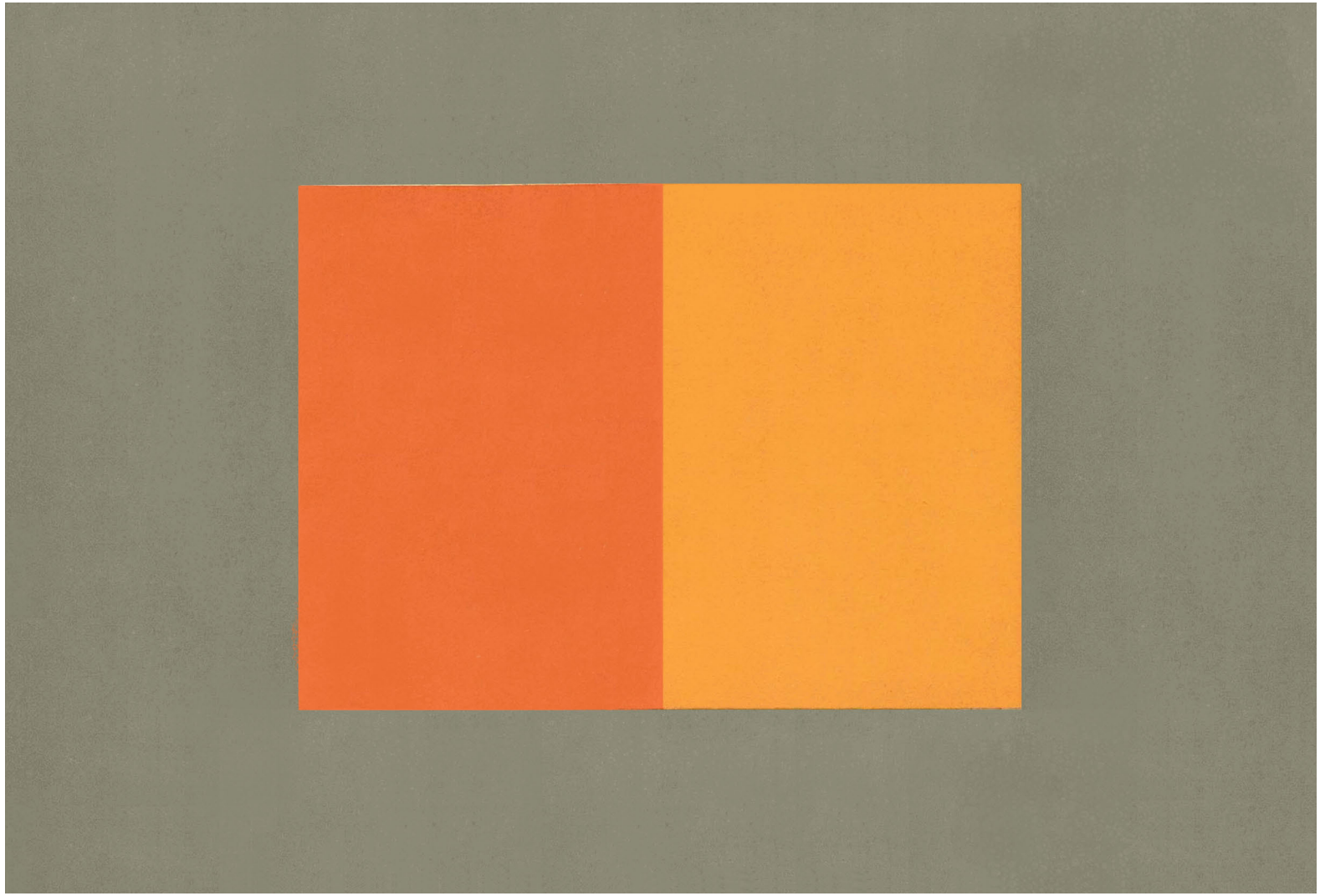


Рис. 18.

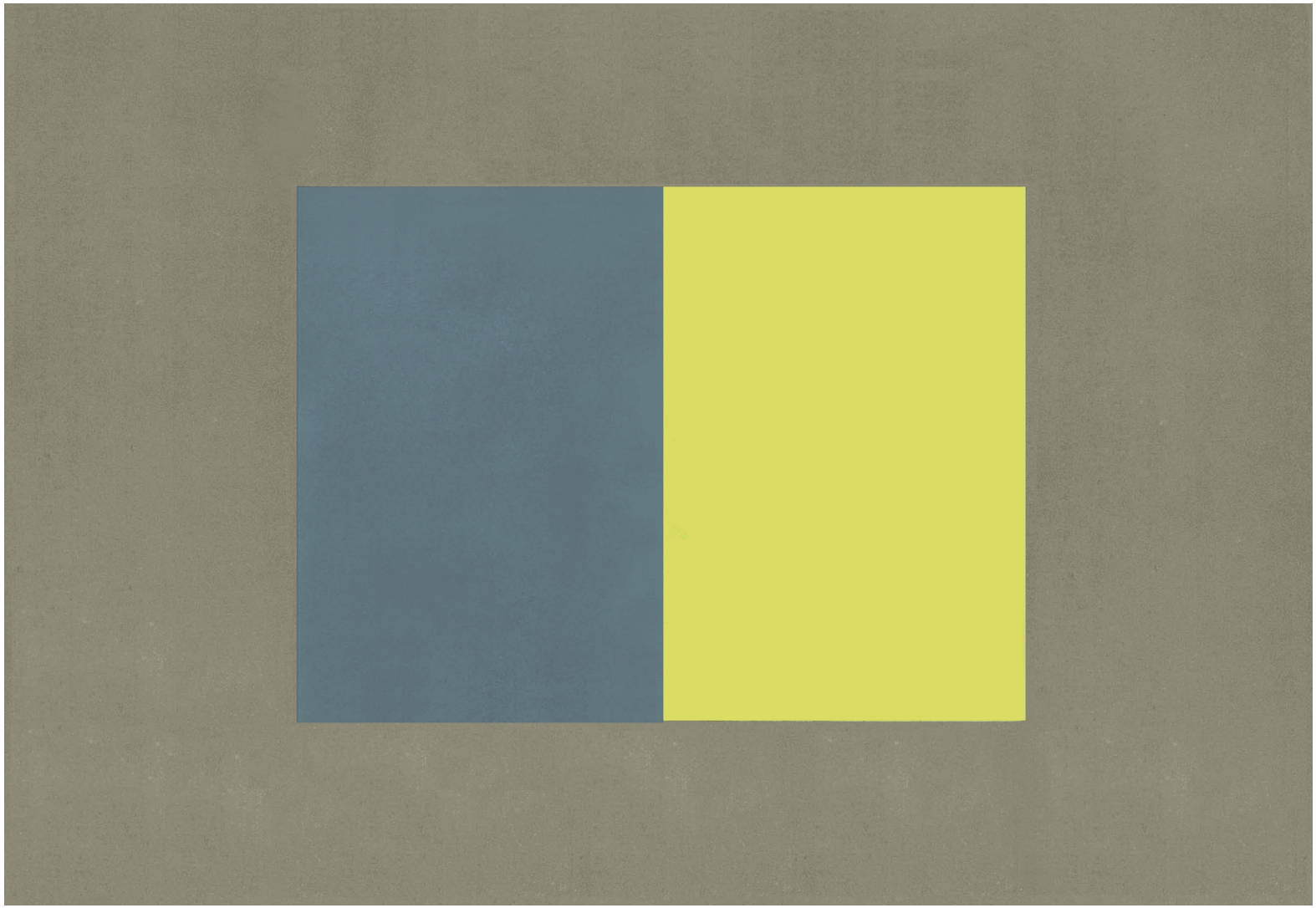


Рис. 19.

чествахъ даетъ оранжевую. Прибавляя къ полученной смѣси желтую краску, мы будемъ наблюдать все новые и новые оранжевые тона, постепенно переходящіе въ желтый цвѣтъ, и, наконецъ, наступить такой моментъ, когда присутствіе краснаго цвѣта не будетъ замѣтно для глаза, а смѣсь изъ оранжевой будетъ казаться чистою желтою. Такой же постепенный переходъ можно наблюдать и въ сторону краснаго цвѣта, если къ оранжевому будемъ прибавлять киноварь.

Всегда можно опредѣленно сказать, что отъ смѣшенія киновари и хрома желтаго получится оранжевый цвѣтъ, но какой насыщенности будетъ этотъ оранжевый, будетъ ли онъ приближаться больше къ желтому или красному, установить трудно, такъ какъ это всецѣло будетъ зависѣть отъ пропорціи, въ которой эти краски смѣшаны. Это положеніе относится къ смѣшенію любой пары красокъ. Само собою понятно, что смѣшанныя двѣ свѣтлыхъ краски даютъ свѣтлую смѣсь, но болѣе темную, чѣмъ каждая краска въ отдѣльности; смѣшанныя двѣ темныя краски образуютъ, конечно, еще болѣе темную смѣсь. Если, напримѣръ, смѣшать хромъ желтый и кадмій оранжевый, то смѣсь будетъ свѣтлѣе смѣси ультрамарина и киновари.

Указать здѣсь всѣ оттѣнки, которые можно получить путемъ смѣшенія одной или нѣсколькихъ красокъ, нѣтъ возможности, такъ какъ они безконечны, а потому мы приведемъ здѣсь лишь наиболѣе типичные составные цвѣта.

Оранжевый цвѣтъ. Мы уже видѣли, что онъ составляется изъ киновари и хрома желтаго, но такая смѣсь, какъ и всякое смѣшеніе двухъ красокъ, всегда имѣетъ меньшую яркость и значительно темнѣе чистой, спектральной оранжевой краски.

Въ нашемъ спискѣ имѣется чистый оранжевый цвѣтъ — кадмій оранжевый, но иногда требуется именно такой оранжевый цвѣтъ, который получается отъ смѣшенія киновари и хрома.

Фіолетовый цвѣтъ получится отъ смѣшенія ультрамарина или кобальта съ киноварью или карминомъ. Если нужно составить болѣе теплый фіолетовый тонъ, то берутъ кобальтъ и киноварь; смѣшеніе ультрамарина съ карминомъ даетъ болѣе холодный фіолетовый тонъ. Есть и другія соединенія, дающія фіолетовый оттѣнокъ либо сѣровато-фіолетовый, либо зеленовато-фіолетовый; таковы соединенія слоновой кости съ карминомъ, изумрудной зелени съ киноварью или карминомъ и др., но эти смѣси имѣютъ грязный и глухой фіолетовый оттѣнокъ.

Зеленый цвѣтъ намъ уже знакомъ по списку красокъ, сюда относятся: зеленая Веронеза, изумрудная зелень, зеленая земля и др.; но можно получить различные зеленые тона изъ смѣшенія хрома желтаго или лимонной желтой съ ультрамариномъ или кобальтомъ. Такое соединеніе даетъ болѣе или менѣе чистую зеленую краску. Еще чище получается зеленый тонъ, если смѣшать лимонную желтую или хромъ желтый съ прусской лазурью, потому что послѣдняя содержитъ въ себѣ спектральный зеленый цвѣтъ. Есть еще много другихъ соединеній, дающихъ грязноватый зеленый тонъ, напр., слоновая кость и хромъ или лимонная желтая, кадмій оранжевый и кобальтъ, индиго съ любымъ желтымъ, — всѣ эти смѣшенія образуютъ зеленый цвѣтъ различныхъ оттѣнковъ.

Сѣрый цвѣтъ, или ослабленный бѣлый достигается смѣшеніемъ слоновой кости съ бѣлилами, а такъ какъ въ чистой акварели употребленіе бѣлилъ не допускается,

то черную краску разбавляютъ водой и въ жидкомъ видѣ покрываютъ ею бѣлую бумагу, которая и замѣняетъ въ данномъ случаѣ бѣлила. Сѣрый цвѣтъ можетъ принимать болѣе теплые оттѣнки, если къ нему прибавить въ соотвѣтствующемъ количествѣ охры, сіенны натуральной или умбры.

Всѣ перечисленные составные тона могутъ быть свѣтлѣе или темнѣе въ зависимости отъ количества воды, прибавляемой при смѣшиваніи красокъ.

Чтобы лучше усвоить и запомнить сказанное, слѣдуетъ самому продѣлать всѣ вышеописанные опыты смѣшенія красокъ, а не ограничиваться однимъ чтеніемъ настоящаго курса.

Въ виду невозможности предвидѣть и указать всѣ цвѣта, которые могутъ получиться при смѣшиваніи красокъ, иногда даже чрезвычайно красивые, но случайные, мы и ограничиваемся приведенными обобщеніями. Болѣе детальное усвоеніе какъ самаго процесса смѣшиванія красокъ такъ, равнымъ образомъ, и составленія желаемаго тона изъ тѣхъ или иныхъ красокъ достигается на практикѣ во время самой работы, которая должна сопровождаться внимательнымъ наблюденіемъ оттѣнковъ цвѣтовъ. Ни одинъ художникъ не усвоилъ техники живописи и составленія красокъ раньше, чѣмъ онъ началъ работать. Наоборотъ, продуктивность творчества художника только тогда усиливается, когда онъ предварительно на несложныхъ работахъ изучилъ форму, рисунокъ предметовъ, овладѣлъ техникой живописи и путемъ долгаго наблюденія и опыта усвоилъ свойство состава красокъ. Поэтому, чѣмъ больше вы сдѣлаете начальныхъ упражненій, хотя бы даже и неудачныхъ, тѣмъ легче и свободнѣе будете справляться съ болѣе сложными задачами.

РАБОТЫ СЪ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХЪ ОБРАЗЦОВЪ.

Для изученія сочетанія красокъ и контраста цвѣтовъ въ орнаментѣ, мы рекомендуемъ нашимъ читателямъ упражненіе съ изразцовъ арабскаго орнамента, который даетъ весьма богатый матеріалъ въ этомъ направленіи. Не всегда и не у каждаго есть возможность достать настоящіе изразцы арабскаго орнамента, въ видѣ стеклянныхъ цвѣтныхъ мозаикъ, такъ какъ въ настоящее время они представляютъ рѣдкость, но существуетъ въ продажѣ много хромо-литографическихъ воспроизведеній этого рода въ видѣ цвѣтныхъ таблицъ, которыя могутъ быть использованы, какъ модели для работы акварелью. Наконецъ, если и подобныя таблицы добываются съ трудомъ, то можно пользоваться узорами дешевыхъ пестрыхъ тканей, платковъ или нашими рисунками, срисовывая ихъ въ увеличенномъ видѣ прямо съ книги. На нашемъ рисункѣ 21 представленъ орнаментъ съ обломка эмалевой мозаики одной изъ туркестанскихъ мечетей Ишротъ-Хона XVI в. *). Это уже, какъ видите, мотивъ орнамента позднѣйшій, періода упадка арабскаго искусства. Тѣмъ не менѣе, и здѣсь еще сохраняется техника исполненія орнаментальныхъ мозаикъ, но, конечно, далеко не съ такой вычурностью композиціи и игрою красокъ, какія господствовали въ эпоху наивысшаго

*) Изъ коллекціи А. Г. Новикова.

развитія арабскаго искусства (VIII — X в.в.), находившаго свое выраженіе почти исключительно въ декоративныхъ украшеніяхъ мечетей и предметовъ, предназначенныхъ для жизни. На нашемъ рисункѣ вы видите узоръ изъ геометрическихъ кружковъ съ растительными разводами изъ листьевъ и цвѣтовъ, тогда какъ начальный орнаментъ арабовъ былъ по преимуществу геометрическимъ. Выборъ даннаго орнамента для первоначальнаго упражненія объясняется простотой состава его красокъ, что очень важно для начинающихъ. Мы уже знакомили читателей съ процессомъ работы акварелью, когда проводили предварительныя упражненія; этими же указаніями нужно руководствоваться и здѣсь.

ХОДЪ РАБОТЫ.

На спеціальной бумагѣ для акварели рисуете свинцовымъ карандашомъ легкій контуръ (рис. 20). Контуръ долженъ быть нарисованъ очень тщательно, чтобы во время работы красками не возвращаться снова къ исправленію контура, что, впрочемъ,

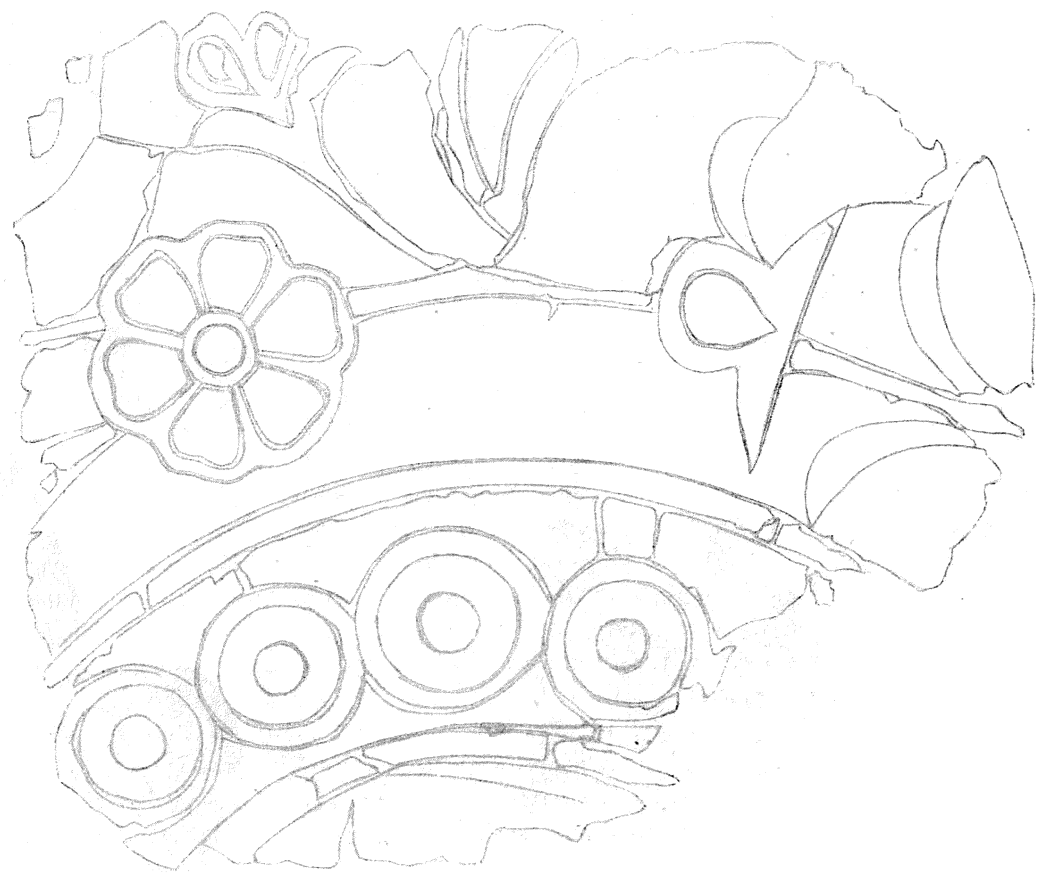


Рис. 20.

Рис. 21.

сдѣлать и не легко, когда краска уже проложена. Такъ какъ контуръ просвѣчиваетъ сквозь краску, то слѣдуетъ рисовать его очень тонкой и легкой линіей. Когда контуръ вполнѣ готовъ, вы смахиваете чистой тряпочкой частицы резинки, которыя, попадая въ краску, оставляютъ пятна на закрашенныхъ мѣстахъ. Вообще же необходимо слѣдить, чтобы въ краску не попадали постороннія примѣси и въ особенности пыль. Затѣмъ приступаете къ составленію требуемаго тона краски. Преобладающимъ цвѣтомъ въ нашей модели является темный синій; его вы и начинаете составлять раньше другихъ, такъ какъ всѣ остальные цвѣта составляются гораздо легче, когда преобладающій уже готовъ. Такъ какъ требуется составить синій цвѣтъ, то вы и ищете его среди синихъ красокъ. Въ данномъ случаѣ берете ультрамаринъ, разбавляете его въ большомъ количествѣ водой и покрываете слабымъ тономъ всѣ тѣ мѣста, гдѣ, соотвѣтственно модели, это необходимо, стараясь залить всѣ площади равномѣрно. Погодя немного, т.-е. давъ совершенно высохнуть краскѣ, составляете второй цвѣтъ — зеленый, при чемъ сила зеленаго тона должна быть пропорціональна синему. Зеленый цвѣтъ составляете изъ изумрудной зеленой съ небольшимъ количествомъ кадмія оранжеваго. Затѣмъ прокладываете разводы листьевъ прусской лазурью, тоже очень слабымъ тономъ. Наконецъ, заканчиваете раскраску по соотвѣтствующимъ мѣстамъ желтымъ тономъ (сіенна натуральная) и сѣрымъ (жидкая слоновая кость).

Такимъ образомъ, послѣ первой прокладки всѣхъ красокъ, рисунокъ вашъ долженъ представлять такое же сочетаніе тоновъ, какъ на рис. 21-омъ, но гораздо блѣднѣе. Всѣ краски, которыя вы приготовляли для первой прокладки, разводятся на палитрѣ такимъ образомъ, чтобы онѣ не смѣшивались другъ съ другомъ. Когда всѣ *закрашенныя мѣста совершенно высохли,* вы приступаете къ дальнѣйшей работѣ, которая заключается теперь въ усиленіи имѣющихся уже тоновъ. Для этого прибавляете къ разведенной на палитрѣ еще краски изъ чашечки и вторично покрываете соотвѣтствующими тонами весь рисунокъ въ томъ же порядкѣ, т.-е. сначала синимъ тономъ, потомъ зеленымъ, голубымъ и, наконецъ, желтымъ и сѣрымъ. Это постепенное усиливаніе тоновъ продолжаете до тѣхъ поръ, пока не достигнете такой же силы, какъ, въ оригиналѣ. Чтобы убѣдиться въ правильности силы тона, нужно ставить время отъ времени свой рисунокъ рядомъ съ оригиналомъ, а самому смотрѣть на нихъ съ нѣкотораго разстоянія. Подобнымъ сравненіемъ вы достигаете того соотношенія силы тона и контраста цвѣтовъ, какое замѣчается въ модели. Правда, не всегда есть возможность передать всю яркость красокъ съ такихъ оригиналовъ, какъ мозаика или какой-нибудь блестящій предметъ, но соотношеніе красокъ, нѣсколько ослабленныхъ, всегда достижимо.

ДАЛЬНѢЙШІЯ РАБОТЫ СЪ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХЪ ОБРАЗЦОВЪ.

Приводимъ еще одинъ примѣръ работы акварелью съ большимъ количествомъ тоновъ, — это орнаментированная и раскрашенная эмалированными красками *самаркандская глиняная тарелка* (рис. *22)* *). Какъ въ приведенномъ выше примѣрѣ мозаичнаго изразца, такъ и здѣсь мы имѣемъ дѣло съ геометральной раскраской, т.-е безъ передачи свѣтотѣни предмета. На послѣднемъ примѣрѣ подборъ тоновъ уже нѣсколько труднѣе предыдущаго, такъ какъ тона въ немъ не чисто основные, а достигаются только опредѣленнымъ смѣшеніемъ основныхъ цвѣтовъ. Чтобы получить въ данномъ случаѣ соотвѣтствующую гармонію красокъ, вы смотрите прежде всего на общій цвѣтъ фона тарелки, по которому размѣщенъ узоръ. Такимъ фономъ будетъ темно-коричневый тонъ, который вы и составляете раньше другихъ. Берете слоновую кость, смѣшиваете ее съ карминомъ и отчасти съ сіенной жженой и этимъ составомъ закрашиваете всѣ темныя мѣста, сначала свѣтлымъ тономъ, а затѣмъ усиливаете его до желаемой густоты цвѣта. Идя постепенно отъ темныхъ къ свѣтлымъ тонамъ, подбираете затѣмъ краску для темныхъ желто-зеленыхъ поверхностей, какими являются круги въ центрѣ тарелки, по наружному краю ея и окаймленія четырехъ большихъ розетокъ. Въ этомъ орнаментѣ не соблюдена строгая симметрія въ рисункѣ разводовъ и розетокъ, такъ какъ краска на глинѣ при обжиганіи расплывается, чѣмъ и нарушается первоначальный контуръ. Въ составъ желто-зеленыхъ тоновъ входятъ сіенна натуральная и изумрудная зелень. Розетки покрываете красноватымъ тономъ, составленнымъ изъ киновари и сіенны жженой. Тѣмъ же составомъ, но значительно слабѣе, такъ, чтобы въ смѣшанной краскѣ находилось большое количество воды, закрашиваете всѣ свѣтлыя части, т.-е. разводы и всѣ мелкія пятнышки. Въ центрѣ тарелки рисунокъ закрашенъ изумрудной зеленью съ небольшимъ прибавленіемъ кадмія оранжеваго.

Приведенные примѣры геометральной раскраски акварелью далеко не исчерпываютъ тѣхъ моделей, которыя съ успѣхомъ могутъ быть использованы при работѣ въ качествѣ упражненій въ составленіи цвѣтовъ. Сюда можно отнести также не-

*) Изъ коллекціи А. Г. Новикова.

сложные узоры цвѣтныхъ матерій различнаго рода вышивки, бордюры обоевъ и т. д., — все это можетъ служить прекраснымъ матеріаломъ для начальныхъ работъ акварелью.

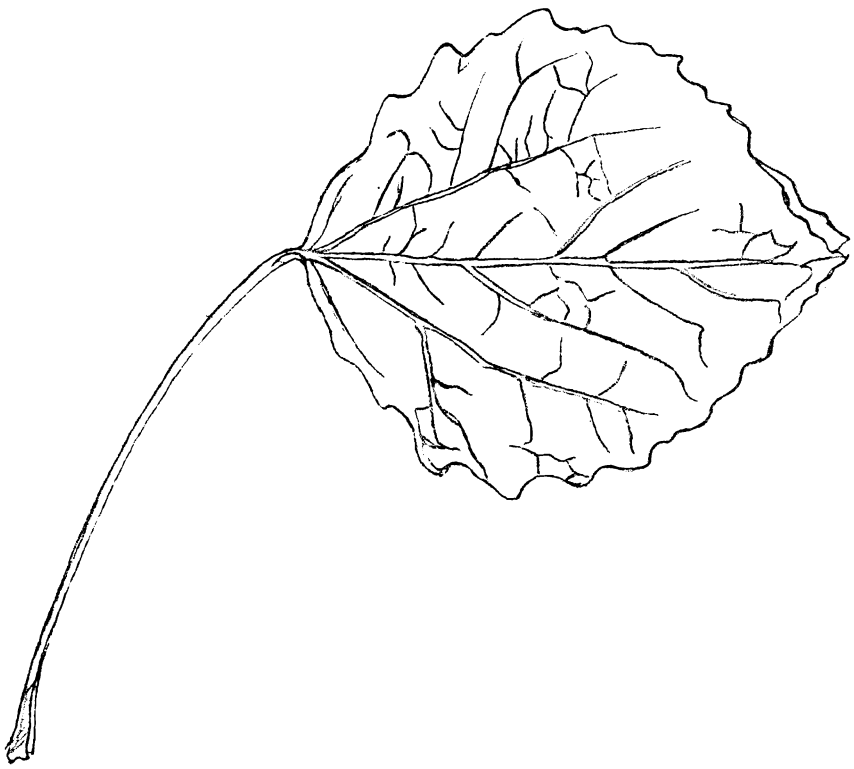
ОТМЫВКА АКВАРЕЛЬЮ ЗАСУШЕННЫХЪ ЛИСТЬЕВЪ.

Ознакомившись съ контрастными явленіями геометральной раскраски рисунка, т.-е. такой работой, гдѣ не было необходимости дѣлать постепенный переходъ отъ одного тона къ другому, такъ какъ каждая краска рѣзко отдѣлялась отъ сосѣдней опредѣленнымъ контуромъ, можно перейти къ соединеніямъ отдѣльныхъ красокъ путемъ незамѣтнаго перехода одного тона въ другой. Въ натурѣ только тогда мы видимъ опредѣленные и довольно чистые тона, когда предметъ имѣетъ ровную поверхность и окрашенъ искусственной краской подобно тому, какъ это мы видѣли на изразцѣ мечети или росписной тарелкѣ. Но коль скоро предметъ имѣетъ неровную поверхность и не выкрашенъ искусственно, то его собственный цвѣтъ будетъ имѣть большое количество всевозможныхъ оттѣнковъ, которые зависятъ отъ многихъ постороннихъ причинъ. Такъ, напримѣръ, листья растеній на первый взглядъ кажутся намъ зелеными, пыльная дорога и камни — сѣрыми, небо днемъ — голубымъ и т. д., но если мы внимательно присмотримся къ зеленому листку, то замѣтимъ, что зеленый цвѣтъ не вездѣ одной силы и не сплошь одинаковъ по тону, а представляетъ совокупность многихъ оттѣнковъ зеленой краски. Наружные края листа обыкновенно окрашены въ болѣе густой зеленый цвѣтъ, между тѣмъ какъ по мѣрѣ приближенія къ серединѣ его окраска нѣсколько слабѣе и желтѣе, особенно вблизи жилокъ, развѣтвляющихся отъ центральной жилки во всѣ стороны. Еще болѣе рѣзко это свойство окраски листьевъ можно наблюдать осенью, когда листва начинаетъ увядать. Всѣмъ намъ знакомо впечатлѣніе отъ русскаго пейзажа «золотой осени», когда цвѣтъ листьевъ изобилуетъ самой разнообразной игрой красокъ съ преобладаніемъ цвѣта золота. На такихъ осеннихъ листьяхъ сплошь и рядомъ можно видѣть постепенный переходъ отъ желтаго тона къ красному и даже къ зеленому, въ особенности на листьяхъ рябины, березы, клена, липы, которые еще держатся на деревѣ, но уже наполовину пожелтѣли. Вотъ эти-то цвѣтные осенніе листья, засушенные и наклеенные на плотную бумагу или полукартонъ, наилучшимъ образомъ могутъ быть использованы, какъ первоначальныя модели для рисованія акварелью, тѣмъ болѣе, что этотъ богатый матеріалъ доступенъ всякому, гдѣ бы онъ ни жилъ. Въ каждомъ большомъ городѣ имѣются общественные сады, парки, бульвары, гдѣ легко, гуляя осенью по аллеямъ, собрать большую коллекцію листьевъ, самыхъ разнообразныхъ по своей формѣ и окраскѣ. Если нѣтъ возможности собрать необходимое количество разнообразныхъ моделей въ самомъ городѣ, то прогулка съ этой цѣлью за городъ будетъ для васъ, любящаго природу и искусство, только полезна. Такое собираніе, лично самимъ рисующимъ, матеріала принесетъ ему помимо непосредственной пользы, въ видѣ запаса моделей, еще и побочную, которой онъ вначалѣ быть можетъ и не замѣтитъ. Подбирая листья для своей коллекціи, вы вмѣстѣ съ тѣмъ невольно наблюдаете самую природу, присматриваетесь къ красотамъ ея, под-

Рис. 22.

Самаркандская тарелка.

мѣчаете игру красокъ на отдѣльныхъ подбираемыхъ вами листьяхъ, а это развиваетъ ваше чутье къ гармоніи красокъ, которой такъ богата природа. Если вы до сихъ поръ не особенно интересовались природой или любовались только общей ея панорамой, то экскурсіи за городъ со спеціальной цѣлью, помимо отдыха, дадутъ вамъ еще и другое удовлетвореніе: онѣ научатъ васъ находить эстетическое наслажденіе въ гармоніи красокъ отдѣльныхъ предметовъ; вы будете замѣчать красоту тамъ, гдѣ раньше вашъ взглядъ не останавливался.



Рис, 23.

Въ нашемъ курсѣ мы приводимъ два примѣра отмывки листьевъ: листъ груши (рис. 23, 24 и 25) и листъ дикаго щавеля (рис. 26a, 26b и 26c). Въ первомъ случаѣ преобладаетъ золотистый тонъ, а во второмъ — зеленоватый. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаяхъ вы видите и переходные тона. Для того, чтобы нарисовать акварелью пожелтѣвшій листъ груши съ тонами, переходящими постепенно въ красноватые, вы рисуете карандашомъ, какъ и въ предыдущихъ упражненіяхъ, тщательный контуръ (рис. 23). Общій цвѣтъ листа здѣсь желтый; значитъ, гамму красокъ вы будете составлять изъ желтыхъ тоновъ. Прежде всего опредѣлите, какого цвѣта

Рис. 24.

Рис. 25.

самыя свѣтлыя мѣста на листѣ; такимъ цвѣтомъ окрашены свѣтлыя жилки его и корешокъ. Этотъ цвѣтъ вы получите отъ смѣшенія хрома желтаго съ сіенной натуральной. Составивъ тонъ на палитрѣ, вы пробуете его на отдѣльной бумажкѣ и и сравниваете его съ оригиналомъ; Не нужно забывать, что краска въ сыромъ видѣ кажется нѣсколько темнѣе, чѣмъ послѣ того, какъ она высохнетъ и впитается въ бумагу; поэтому вашъ мазокъ на отдѣльной бумажкѣ только тогда можно сравнивать съ оригиналомъ, когда онъ совершенно высохнетъ. Если тонъ подобранъ правильно, то покрываете имъ сплошь весь листъ, вводя осторожно въ еще совершенно мокрую краску, пока она еще не начала подсыхать, очень незначительное количество сіенны жженой между отдѣльными жилками, какъ это показано на рис. 24. Никоимъ образомъ нельзя прокладывать новую краску или поправлять тонъ по полусырой, т. е., успѣвшей уже слегка подсохнуть предыдущей краскѣ, такъ какъ это неизбѣжно повлечетъ за собою появленіе пятенъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ онѣ совершенно нежелательны. Покрывъ первымъ свѣтлымъ тономъ весь рисунокъ, необходимо прекратить на время работу, чтобы дать возможность краскѣ совершенно высохнуть. Ждать приходится недолго — минутъ 5-10, такъ какъ краска быстро впитывается въ бумагу. На нашемъ рисункѣ 23-мъ, послѣ первой прокладки краски, какъ видите, жилки листа выдѣляются темнымъ контуромъ карандаша, между тѣмъ какъ въ оригиналѣ онѣ должны быть въ нѣкоторыхъ мѣстахъ свѣтлыми. Для того, чтобы достигнуть впечатлѣнія натуры, нужно при вторичномъ прокладываніи болѣе темной краски покрывать и контуры жилокъ, оставляя тамъ, гдѣ это необходимо, первоначальный свѣтлый тонъ. Такимъ образомъ вы получите незамѣтные переходы отъ одного тона къ другому; жилки будутъ мягко тушеваться на общемъ фонѣ, а весь листъ пріобрѣтетъ гармоничное цѣльное пятно и не будетъ производить впечатлѣнія искусственной раскраски контура. Наконецъ, чтобы придать вашей работѣ еще больше сходства съ наклееннымъ на бумагу растительнымъ листомъ, прокладываете съ соотвѣтствующей стороны легкую тѣнь, соблюдая при этомъ и самую форму ея (рис. 25). Иной разъ, когда работа совершенно закончена, и вы поставите ее рядомъ съ оригиналомъ, а сами съ нѣкотораго разстоянія будете сравнивать ее съ моделью, можетъ случиться, что вашъ рисунокъ будетъ нѣсколько разниться отъ оригинала въ томъ смыслѣ, что нѣкоторыя красочныя пятна либо рѣзче, либо слабѣе выступаютъ на общемъ фонѣ рисунка, чѣмъ въ натурѣ. Въ первомъ случаѣ для того, чтобы удалить излишнюю рѣзкость, полезно бываетъ омокнуть совершенно чистую кисть въ воду и легко пройтись ею по всему рисунку; но при этомъ нужно нажимать кисть сильнѣе въ тѣхъ мѣстахъ, которыя вы хотите сгладить, покрывая, напротивъ, очень легко и быстро тѣ мѣста, гдѣ окраска сдѣлана вѣрно. Благодаря этому краска, смоченная водою, нѣсколько расплывается въ рѣзкихъ мѣстахъ, и переходъ становится мягче. Въ живописи такой пріемъ называютъ *ослабленіемъ общаго тона.* Наоборотъ, если общій тонъ кажется слабымъ благодаря слишкомъ незамѣтному переходу однихъ красочныхъ пятенъ въ другія, то нужно составить жидкую краску соотвѣтствующаго тона и покрыть ею тамъ, гдѣ это необходимо. Благодаря тому, что отдѣльныя пятна станутъ красочнѣе и темнѣе, весь рисунокъ будетъ казаться рѣзче. Этотъ пріемъ называется *усиливаніемъ тона.* Приведенными терминами «осла-

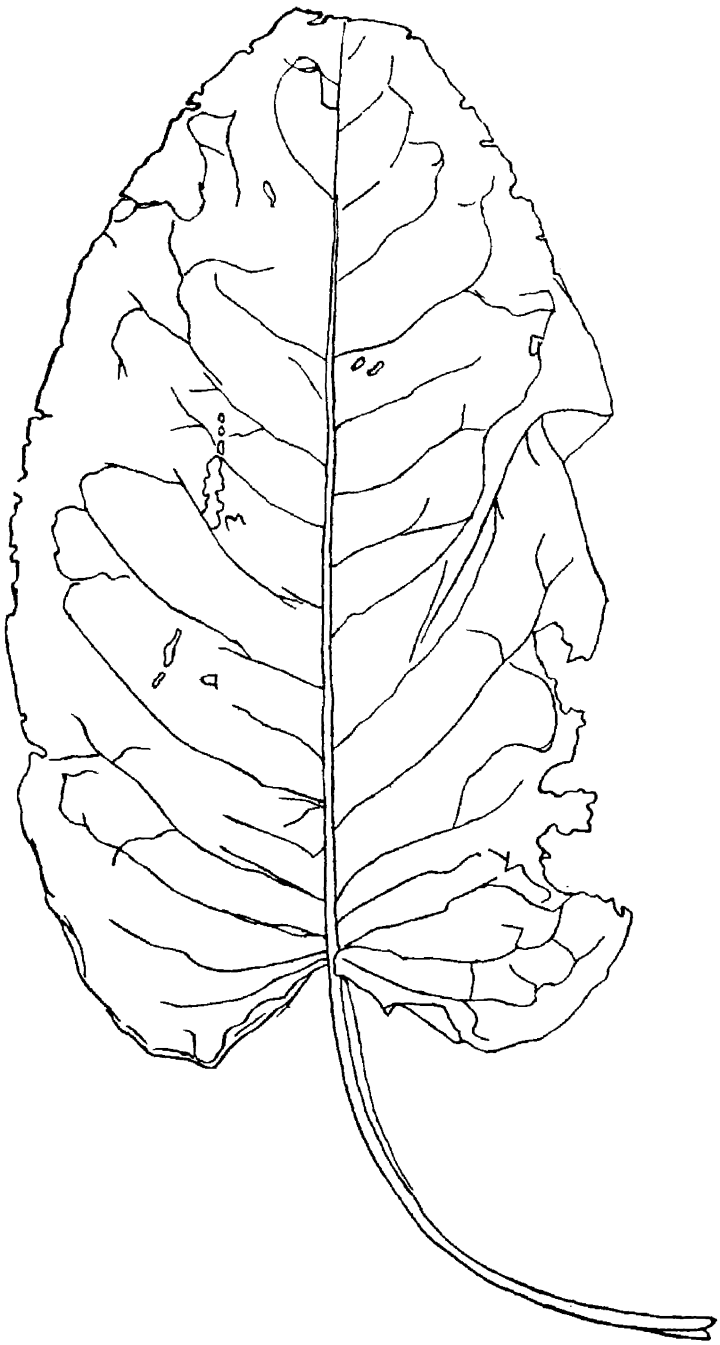


Рис. 26 а.

бленіе» и «*усиливаніе*» тона мы и будемъ пользоваться въ нашемъ курсѣ. Очень часто, вмѣсто «ослабить пятно или общій тонъ», говорятъ «потушить пятно или тонъ», исходя изъ того, что ярко красочное пятно какъ бы «горитъ» среди другихъ красокъ и рѣзко бросается въ глаза. Иногда, наоборотъ, приходится усилить, вызвать или «зажечь» извѣстное пятно нарочно для того, чтобы работа была больше похожа на натуру. Такъ, напримѣръ, когда желаютъ написать съ натуры горящую лампу или передать игру свѣта на блестящихъ предметахъ, то умышленно кладутъ окружающіе тона нѣсколько слабѣе для того, чтобы рѣзче подчеркнуть свѣтъ лампы или блики на металлическихъ предметахъ. Объ этомъ мы еще поговоримъ дальше, когда будемъ знакомиться съ рисованіемъ акварелью nature-mort'овъ.

Перейдемъ теперь къ другому упражненію — къ отмывкѣ листа дикаго щавеля (рис. 26a, 26b и 26c), гдѣ сочетаніе красокъ значительно сложнѣе. Въ немъ вы видите, что одинъ тонъ, густой зеленоватый, въ особенности съ лѣвой стороны отъ центральной жилки, составляетъ какъ бы одно цѣлое съ красновато-темнымъ тономъ, и провести границу, гдѣ кончается одинъ тонъ и начинается другой, не представляется возможнымъ, такъ какъ оба тона непосредственно вытекаютъ одинъ изъ другого. На нашихъ рисункахъ указанъ обычный пріемъ работы акварелью, т.-е. прокладка тоновъ постепеннымъ усиливаніемъ. Но незамѣтный переходъ красокъ можетъ быть достигнутъ еще и особымъ способомъ, съ которымъ мы познакомимся подробнѣе. Пріемъ, благодаря которому можно получить сразу сочетаніе красокъ съ незамѣтнымъ переходомъ одного тона въ другой, у художниковъ носитъ названіе «работы по сырому», и заключается онъ въ слѣдующемъ.

Составляютъ сразу тонъ, соотвѣтствующій оригиналу, въ данномъ случаѣ зеленоватый, и покрываютъ имъ центральную часть листа. Пока положенный тонъ не высохъ, быстро приготовляется темно-красноватый тонъ и накладывается рядомъ съ зеленымъ, частью захватывая этотъ послѣдній, вслѣдствіе чего одна краска сливается на бумагѣ съ другой и дастъ незамѣтный переходъ. Такъ какъ соединенныя такимъ образомъ двѣ краски смѣшиваются другъ съ другомъ только на небольшомъ пространствѣ, то къ краю листа остается уже чистый красноватый тонъ, какъ это видно на нашемъ рисункѣ 26b. Если нужно по оригиналу, чтобы зеленоватые тона были введены кое-гдѣ и по краямъ листа, то опять-таки они вводятся въ еще сырой красный тонъ. На нашемъ рисункѣ показаны бѣлыя пятнышки посрединѣ листа, тамъ гдѣ онъ прорванъ; въ этихъ мѣстахъ просто оставляется бѣлая незакрашенная бумага.

При работѣ «по сырому» удобнѣе вводить темные тона въ свѣтлые, а не наоборотъ. Вообще же для того, чтобы покрыть извѣстную площадь различными тонами безъ рѣзкихъ границъ перехода, покрываютъ сначала всю эту площадь совершенно чистой водой, а затѣмъ по сырой бумагѣ накладываютъ тона красокъ. Сырая бумага способствуетъ смягченію границъ между отдѣльными тонами.

Въ коллекцію листьевъ для отмывки можно включить также и цвѣтныя перья птицъ, которыя по красочнымъ сочетаніямъ бываютъ иногда удивительной красоты, а по способу рисованія ничѣмъ не отличаются отъ листьевъ. Мы рекомендуемъ сдѣлать по возможности большее количество упражненій отмывки листьевъ, самыхъ

Рис. 26 b.

разнообразныхъ формъ и окраски. Эти упражненія дадутъ вамъ возможность овладѣть трудностями акварельной техники, и такимъ образомъ переходъ вашъ къ рисованію акварелью рельефныхъ предметовъ не встрѣтитъ затрудненій.

РАБОТА АКВАРЕЛЬЮ СЪ НАТУРЫ.

Рисованіе акварелью засушенныхъ листьевъ служитъ переходомъ къ работѣ съ рельефныхъ предметовъ.

Листья, конечно, тоже до извѣстной степени рельефны, такъ какъ имѣютъ нѣкоторую толщину, но эта толщина такъ незначительна, что не играетъ въ живописи почти никакой роли, и ею можно совершенно пренебречь безъ особаго ущерба для дѣла. Листья плоски. Мы ихъ разсматривали, какъ форму опредѣленной поверхности, не имѣющей толщины, и, слѣдовательно, не считались съ освѣщеніемъ, которое необходимо для изображенія рельефныхъ предметовъ. Вы знаете, что на круглыхъ или выпуклыхъ предметахъ, непосредственно освѣщенныхъ солнцемъ или инымъ какимъ-либо свѣтомъ, всегда находится со стороны источника свѣта небольшое пятно, которое освѣщено сильнѣе всего; это — бликъ. Бликъ особенно рѣзко выдѣляется на предметахъ съ блестящей или полированной поверхностью, какъ, напримѣръ: эмалированная посуда, самоваръ, стеклянные или металлическіе предметы и т. д. Если мы будемъ смотрѣть на полированный темно-коричневый кувшинъ, освѣщенный дневнымъ свѣтомъ, то замѣтимъ, что бликъ на немъ находится только со стороны свѣта, между тѣмъ какъ съ противоположной стороны такого блика нѣтъ. Сколько бы мы ни вращали кувшинъ, желая получить бликъ въ тѣневой его стороны, достигнуть этого не удастся, такъ какъ по мѣрѣ вращенія сосуда и бликъ будетъ перемѣщаться съ одного мѣста на другое, оставаясь все время со стороны свѣта. Слѣдовательно, съ этимъ свѣтлымъ пятномъ — бликомъ въ живописи нужно очень считаться, такъ какъ онъ указываетъ на рисункѣ, съ какой стороны освѣщенъ предметъ, а соотвѣтственно этому располагаются и тѣневыя части. Мы знаемъ, что солнце, освѣщая постройки, камни, фигуры людей и пр., придаетъ имъ въ общемъ какъ бы двойную окраску — свѣтлую и темную. Сторона, обращенная къ свѣту, всегда значительно свѣтлѣе противоположной стороны, куда лучи солнца не попадаютъ. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда предметъ со стороны свѣта искусственно выкрашенъ въ темный цвѣтъ, освѣщенная сторона все-таки кажется свѣтлѣе тѣневой, хотя бы эта послѣдняя по окраскѣ значительно уступала освѣщенной части. Такъ, напримѣръ, очень часто освѣщенная яркимъ солнцемъ сѣрая и даже красная крыша дома можетъ казаться свѣтлѣе бѣлой стѣны, находящейся въ тѣни; бликъ на полированномъ темномъ сосудѣ свѣтлѣе бѣлой бумаги въ тѣни; даже черная матерія, будучи освѣщена солнцемъ, значительно темнѣе въ тѣхъ мѣстахъ, куда не проникаютъ лучи солнца. То же самое можно наблюдать и при свѣтѣ менѣе яркомъ, хотя тѣни въ послѣднемъ случаѣ будутъ выражены слабѣе. Тѣни, о которыхъ мы сейчасъ говорили, называются *собственными тѣнями.)* т.-е. такими, которыя непосредственно видны на самомъ предметѣ. Кромѣ собственныхъ, есть еще *падающія* отъ предметовъ *тѣни.* Палка, воткнутая въ

Рис. 26 с.

песокъ, въ солнечный день броситъ на песокъ тѣнь въ видѣ темной полосы; отдѣльно стоящій домъ, дерево и всякій другой предметъ также бросаютъ тѣнь, форма которой зависитъ отъ очертаній предмета. Падающія тѣни ложатся не на самый предметъ, а на ту поверхность, на которой стоитъ предметъ, или на окружающіе предметы. Между собственной тѣнью и освѣщенной частью предмета, въ особенности на круглыхъ тѣлахъ, находится пространство, куда лучи свѣта попадаютъ лишь отчасти; это слабоосвѣщенное мѣсто называется *полутѣнью,* или полутономъ. Полутѣни являются какъ бы связывающимъ звеномъ между свѣтомъ и тѣнью. Собственныя тѣни и падающія могутъ быть ослаблены искусственно, если вблизи тѣневой стороны поставить другой освѣщенный предметъ. Лучше всего это замѣтно на гипсовыхъ бѣлыхъ предметахъ. Если бѣлую вазу освѣтить съ одной стороны, то другая ея сторона будетъ въ тѣни; но стоитъ лишь къ тѣневой сторонѣ поднести листъ бѣлой бумаги, чтобы тѣнь значительно смягчилась и почти сравнялась съ полутѣнью. То же самое происходитъ и съ цвѣтными предметами. Если къ тѣневой сторонѣ лица поднести ту же бѣлую бумагу, то тѣнь на лицѣ станетъ значительно слабѣе, и, кромѣ того, цвѣтъ лица въ тѣни приметъ фіолетово-сѣрую окраску. Этимъ свойствомъ ослабленія тѣней очень часто пользуются художники, когда желаютъ придать изображаемому предмету особую легкость. Тѣнь на предметѣ можно не только ослабить искусственно, но ей можно также придать и желаемый оттѣнокъ, стоитъ только вмѣсто бѣлой бумаги взять цвѣтную. Такимъ же способомъ можно ослабить или придать желаемый оттѣнокъ не только собственнымъ тѣнямъ, но и падающимъ. Итакъ, вы видите, что окраска предметовъ въ томъ видѣ, въ какомъ они представляются нашему глазу, зависитъ еще во многомъ и отъ отраженій, падающихъ отъ окружающей ихъ обстановки.

Тѣнь, ослабленная лучами, отраженными отъ другихъ предметовъ, называется *рефлексомъ.* Итакъ, при рисованіи съ рельефныхъ предметовъ приходится имѣть дѣло со *свѣтомъ, бликомъ, собственной тѣнью, падающей тѣнью, полутѣнью* и *рефлексами.*

Посмотримъ теперь, какую роль играютъ въ живописи всѣ эти градаціи свѣта на предметахъ. Прежде всего свѣтъ, какъ мы знаемъ, вообще является причиной цвѣта, такъ какъ въ отсутствіи свѣта мы совершенно не различаемъ красокъ въ природѣ. Какъ слѣдствіе свѣта, является бликъ на предметахъ, который, въ зависимости отъ свойства освѣщенной поверхности, бываетъ либо блестящимъ, либо только значительно свѣтлѣе всѣхъ остальныхъ пятенъ на предметѣ. Начиная работу красками, вы смотрите прежде всего, съ какой стороны модель освѣщена, и съ этой именно стороны ищете наиболѣе сильно освѣщенную часть, т.-е. бликъ. Сейчасъ же сравниваете бликъ съ собственной тѣнью предмета, иначе говоря, вы сравниваете два совершенно противоположныхъ по силѣ красочныхъ пятна: самое свѣтлое и самое темное. Послѣ такого сопоставленія свѣтлаго и темнаго пятенъ, вы уже гораздо легче опредѣлите цвѣтъ полутѣни. Не всегда, однако, собственная тѣнь будетъ самымъ темнымъ пятномъ на вашемъ рисункѣ. Если, напр., поставить бѣлый кувшинъ на фонѣ черной драпировки, то понятно, что драпировка будетъ темнѣе собственной тѣни кувшина. Въ такомъ случаѣ за самое темное пятно берется для сравненія не

собственная тѣнь изображаемаго предмета, а фонъ или вообще самое темное мѣсто изъ той обстановки, которая входитъ въ объектъ вашей работы.

Цвѣтъ блика на блестящихъ поверхностяхъ прежде всего зависитъ отъ источника свѣта, а также и отъ окраски самаго предмета. Если сосудъ съ глянцевитой поверхностью находится въ закрытомъ помѣщеніи, напримѣръ, въ комнатѣ, то бликъ въ большинствѣ случаевъ отражаетъ окно, изъ котораго падаетъ свѣтъ. Правда, это изображеніе окна въ бликѣ бываетъ искажено, но все-таки опредѣленно можно уловить его форму и различить даже темныя полоски, пересѣкающія бликъ и представляющія собой рамы, не пропускающія лучей свѣта. На мѣдныхъ предметахъ тонъ блика имѣетъ нѣсколько холодноватый голубой оттѣнокъ, какъ отраженіе неба. Нужно быть очень внимательнымъ при опредѣленіи свойства блика, его теплаго или холоднаго тона относительно общей гаммы цвѣтовъ данной модели. Сила блика даетъ аккордъ всей работѣ: съ его цвѣтомъ вы непрерывно должны сравнивать всѣ остальные тона. Если вы возьмете бликъ слабѣе, чѣмъ въ натурѣ, то и всѣ остальныя краски должны быть взяты соотвѣтственно слабѣе. Въ акварели, какъ уже было говорено выше, для бликовъ оставляется незакрашенная бѣлая бумага, и, по мѣрѣ хода работы, блику придаются тѣ или иные легкіе цвѣтные оттѣнки. Когда требуется изобразить очень сильный бликъ и передать яркій блескъ и игру свѣта, то полезно бываетъ покрыть сначала мѣсто блика цвѣтомъ полутѣни, а затѣмъ острымъ ножикомъ или спеціальной стальной скоблилкой счистить совершенно краску и обнажить бѣлую бумагу, соблюдая при этомъ форму блика. Удачно вызванный этимъ способомъ бликъ на разстояніи производитъ полное впечатлѣніе свѣтящагося пятнышка. Однако, этимъ способомъ не слѣдуетъ злоупотреблять, и къ его помощи можно прибѣгать только въ случаѣ крайней необходимости, т.-е. тогда, когда вы случайно закрасили бѣлую бумагу на томъ мѣстѣ, гдѣ долженъ быть бликъ. Вообще же нужно стараться передавать блестящія мѣста на предметѣ путемъ удачно подобранныхъ и умѣло положенныхъ красокъ. Мы указываемъ здѣсь общіе пріемы работы акварелью, могущіе облегчить трудъ начинающихъ, зная по опыту, что каждая маломальски удачно исполненная работа даетъ работающему извѣстное удовлетвореніе и благотворно вліяетъ на его дальнѣйшіе успѣхи. Въ большинствѣ же случаевъ всѣ техническіе пріемы работы акварелью вырабатываются постепенно и лично самимъ рисующимъ. Вполнѣ возможно, что, когда вы овладѣете кистью настолько, что свободно будете справляться съ самыми трудными задачами, вамъ не надо будетъ слѣдовать нашимъ указаніямъ; вы, быть можетъ, найдете другіе пріемы, свойственные только вамъ.

Наше указаніе на ярко выраженный бликъ основано на томъ, что послѣдній служитъ какъ бы единицею мѣры въ всей работѣ и дастъ возможность начинающему легче оріентироваться въ опредѣленіи силы другихъ тоновъ. Въ большинствѣ случаевъ, однако, приходится руководствоваться не бликомъ, а вообще самымъ свѣтлымъ пятномъ модели, сравнивая это пятно со всѣми остальными тонами. А для того, чтобы сразу опредѣлить, какое мѣсто модели является самымъ свѣтлымъ, нужно нѣсколько прищурить глаза; относительная яркость тѣневыхъ и свѣтлыхъ частей модели выступаетъ тогда съ большей отчетливостью.

Уже при рисованіи съ натуры карандашомъ, углемъ или тушью, вообще *однимъ* тономъ, вы могли убѣдиться, какое огромное значеніе имѣетъ правильная передача *относительной силы* тѣней, полутоновъ и свѣтлыхъ пятенъ. Рисунокъ не можетъ дать впечатлѣнія натуры, если не соблюдены въ немъ отношенія тѣней другъ къ другу. Самая темная тѣнь модели должна быть самой темной и въ рисункѣ; самое свѣтлое пятно модели должно быть такимъ же и въ рисункѣ; промежуточныя тѣни въ рисункѣ должны быть настолько же слабѣе главной тѣни, насколько онѣ слабѣе въ натурѣ.

Это правило сохраняетъ свое значеніе и въ живописи. Какъ вамъ извѣстно, одинъ и тотъ же цвѣтъ можетъ имѣть различную силу тона (см., напр., рис. 10, 11, 12 и 13). И вотъ, *относительная-то сила* тоновъ и должна быть соблюдена въ рисункѣ акварелью съ натуры. Объ этомъ обыкновенно забываютъ начинающіе, направляя все свое вниманіе на то, чтобы вѣрно «подобрать» цвѣтъ краски. Между тѣмъ, вѣрно подобрать цвѣтъ отдѣльной краски просто невозможно. *Правдивость красочнаго изображенія зависитъ гораздо болѣе отъ относительной силы тоновъ, чѣмъ отъ ихъ абсолютной вѣрности цвѣтамъ натуры.*

Если вы предложите написать пяти художникамъ одну и ту же модель, всѣ они навѣрное будутъ пользоваться различными красками. Одинъ будетъ придерживаться холодной гаммы цвѣтовъ, другой — болѣе теплой, у одного получится болѣе свѣтлый колоритъ, у другого — болѣе темный и т. д. Если вы на каждомъ ихъ рисункѣ обведете карандашомъ опредѣленное мѣсто, вырѣжете его и сравните затѣмъ вырѣзанные куски, то убѣдитесь, что всѣ они окрашены весьма различно.

И если, тѣмъ не менѣе, всѣ рисунки одинаково правдивы и одинаково схожи съ моделью, то потому только, что въ нихъ одинаково вѣрно и искусно соблюдены взаимныя отношенія тоновъ.

Отсюда слѣдуетъ, что ни одинъ цвѣтъ натуры *нельзя разсматривать отдѣльно, внѣ связи его съ окружающими тонами, а надобно все время сравнивать краски модели между собою.*

Рисунокъ красками подобенъ музыкальной мелодіи, гдѣ каждая отдѣльная нота сама по себѣ ничего не выражаетъ и только въ опредѣленной связи съ другими нотами производитъ должное впечатлѣніе. Вы можете сыграть эту мелодію въ болѣе низкомъ тонѣ или въ болѣе высокомъ, — она останется все той же мелодіей. Но стоитъ нарушить взаимное отношеніе составляющихъ ее нотъ, какъ все очарованіе ея разсѣется, и самая мелодія перестанетъ существовать.

То же и съ красками. Вы можете выбрать ту или иную красочную гамму, это — дѣло вашего вкуса или особенность вашего глаза, но взаимныя отношенія тоновъ должны быть соблюдены непремѣнно, иначе вашъ рисунокъ не будетъ производить цѣльнаго, гармоничнаго и правдиваго впечатлѣнія. Краска, положенная на картину безъ согласованія ея съ другими тонами, вызываетъ такое же ощущеніе диссонанса, какъ ненастроенная струна въ музыкальномъ инструментѣ или фальшивая нота въ мелодіи.

Вотъ почему нельзя подбирать поодиночкѣ отдѣльныя краски, но нужно каждую изъ нихъ сравнивать по силѣ тона со всѣми остальными, не исключая и фона рисунка.

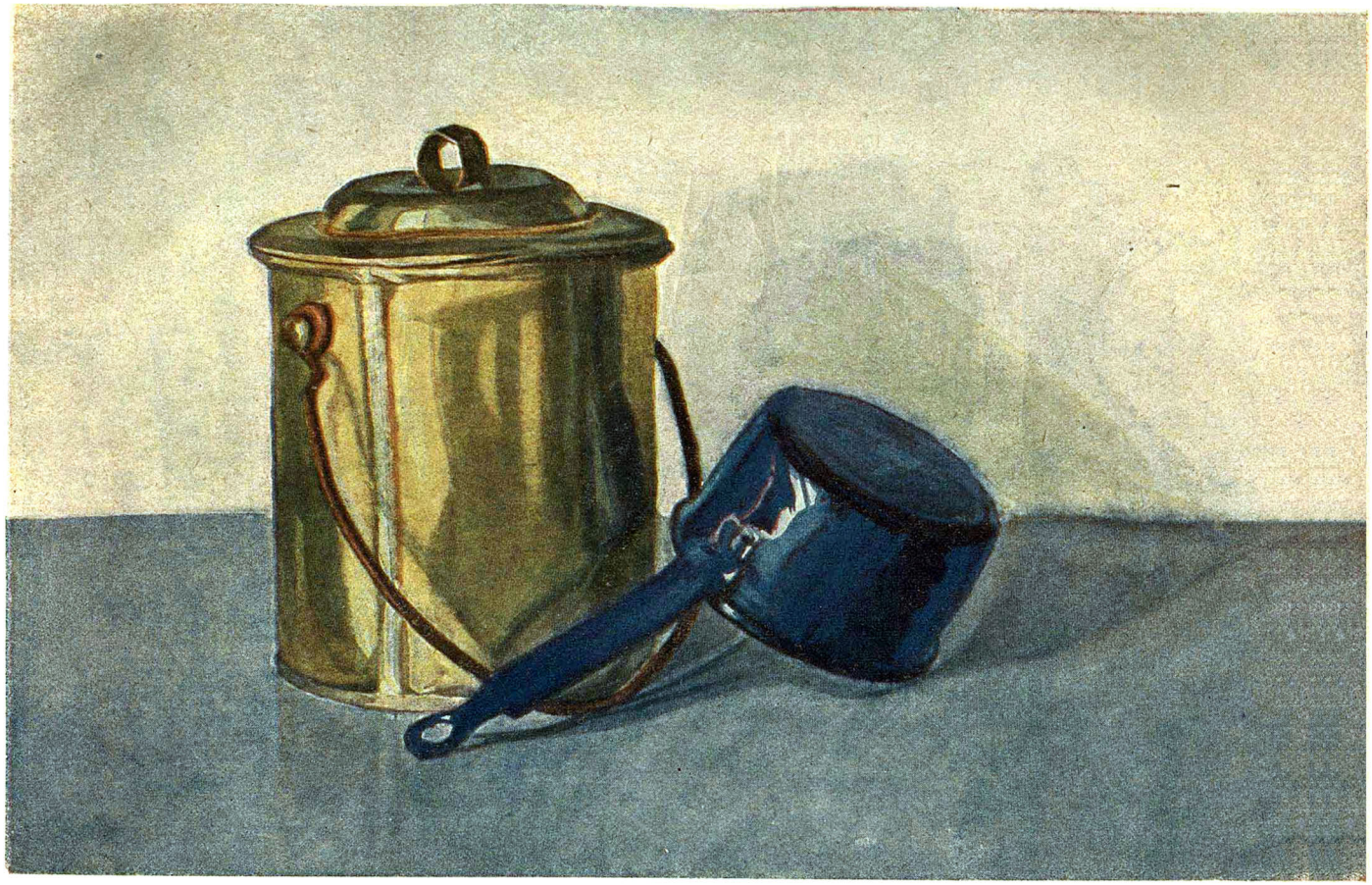


Рис. 27.

НАТЮРМОРТЫ (NATURE MORTE).

Мѣдный судокъ и эмалированная кастрюлька.

Первой вашей работой съ натуры должны быть предметы, имѣющіе опредѣленный цвѣтъ и нетрудный рисунокъ. Въ нашемъ курсѣ для начальной работы мы приводимъ примѣръ рисованія акварелью съ предметовъ домашняго обихода — мѣднаго судка и эмалированной синей кастрюльки (рис. 27). Оба эти сосуда имѣютъ гладкую блестящую поверхность и, слѣдовательно, ясно выраженный бликъ, который на желтомъ судкѣ имѣетъ холодный желтоватый оттѣнокъ, а на кастрюлѣ совершенно бѣлый цвѣтъ, т.-е. цвѣтъ бѣлой бумаги. Все это находится въ связи съ свѣтло-сѣрымъ фономъ въ верхней части и темно-сѣрымъ — въ нижней. Кромѣ того, вы видите опредѣленно обозначенную собственную тѣнь на предметахъ, падающую тѣнь и полутѣни. И на судкѣ, и на кастрюлѣ замѣтны также и рефлексы. Процессъ работы вамъ уже извѣстенъ. Рисуете карандашомъ контуръ и прокладываете легкимъ тономъ фонъ, желтоватой краской (хромъ желтый) — судокъ и синей (ультрамаринъ) — кастрюлю. На судкѣ и на кастрюлѣ оставляете блики незакрашенными: въ первомъ случаѣ — въ видѣ длинной вертикальной полосы и свѣтлаго пятнышка на крышкѣ, а во второмъ случаѣ — въ видѣ зигзагообразной бѣлой полосы. Затѣмъ постепенно шагъ за шагомъ, подбирая цвѣта съ натуры и усиливая ихъ, вы прокладываете собственныя тѣни, падающія и рефлексы, слѣдя за ихъ относительной силой. На судкѣ, какъ видите, отражается синяя кастрюля; слѣдовательно, въ желтые тона должны быть введены синіе. Донышко кастрюльки имѣетъ фіолетовый оттѣнокъ, а рефлексъ, падающій отъ судка, отдѣляется отъ собственной тѣни болѣе свѣтлымъ тономъ. Кромѣ того, на верхнемъ ободкѣ кастрюли и на концѣ ручки оставлены, какъ бы небрежно, свѣтлые блики; но отъ нихъ въ значительной мѣрѣ зависитъ рельефность изображаемыхъ предметовъ. Не вездѣ одинаково должны разграничиваться между собою краски: онѣ болѣе опредѣленны въ свѣтовыхъ частяхъ, а въ тѣняхъ и полутѣняхъ онѣ больше входятъ одна въ другую. Поэтому не слѣдуетъ особенно смущаться, если въ тѣневыхъ частяхъ вы случайно покроете краской большее пространство, чѣмъ предполагалось. Акварель будетъ гораздо «сочнѣе» и «свѣжѣе», если кое-гдѣ будетъ допущена какъ бы нѣкоторая небрежность.

Наоборотъ, если все будетъ тщательно закрашено и прилизано, то работа получится скучная, или, какъ говорятъ художники, «замученная». Не обязательно для первоначальной работы акварелью вы должны брать то, что нами указано; вы можете взять въ качествѣ модели и другіе предметы обихода, но только простые по формѣ и съ ясно выраженной окраской. Если первая работа съ простой модели васъ не удовлетворяетъ, берите новую натуру такого же характера. Переходить къ болѣе сложнымъ моделямъ, не достигнувъ желаемаго результата въ простыхъ, не слѣдуетъ, такъ какъ это не принесетъ существенной пользы. Живопись требуетъ упорной и настойчивой работы.

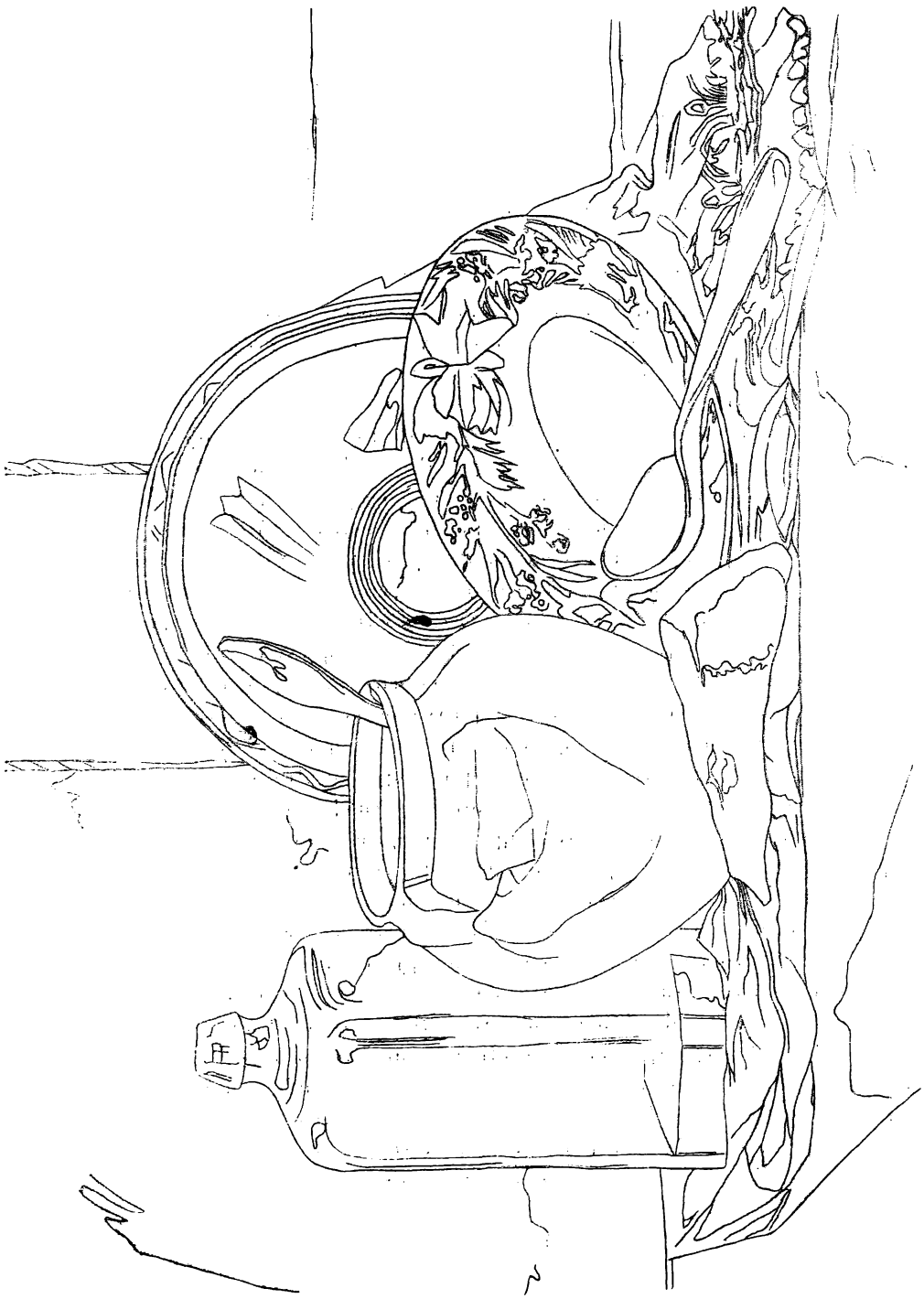


Рис. 28 а.

Бутылка, печной горшокъ, миска, тарелка, ложки деревянныя, кусокъ чернаго хлѣба и полотенце (рис. 28a, 28b и 28c).

Приведемъ еще одинъ примѣръ натюрморта, болѣе сложнаго, но составленнаго изъ тѣхъ же предметовъ обихода. Здѣсь, какъ и въ первомъ случаѣ, красочная задача довольно проста, такъ какъ всѣ цвѣта вполнѣ опредѣленны и ясны; значительно сложнѣе здѣсь лишь форма рисунка.

Прищуривъ глаза, не трудно убѣдиться, что самыми свѣтлыми мѣстами въ этой группѣ будутъ тарелка, нѣкоторыя части полотенца и блики на бутылкѣ. Эти свѣтлыя мѣста вы и оставляете бѣлыми, а все остальное покрываете легкими тонами, придерживаясь, даже при начальной прокладкѣ, приблизительныхъ тоновъ натуры (рис. 28b). Надо, впрочемъ, замѣтить, что на нашемъ рисункѣ (28b) показаны не только совершенно слабые тона, но въ нѣкоторыхъ мѣстахъ и болѣе темные, что уже соотвѣтствуетъ вторичной прокладкѣ красокъ. Въ ходѣ работы долженъ проводиться по обыкновенію принципъ: отъ общаго къ деталямъ. Весь натюрмортъ постепенно пріобрѣтаетъ свой натуральный цвѣтъ и рельефность. Слѣдовательно, отъ вашей работы должно получаться такое впечатлѣніе, словно рисуемые вами предметы мало-по-малу выступаютъ изъ окружающаго пространства и отдѣляются отъ бумаги. Такъ бываетъ въ туманный день, когда вы приближаетесь къ группѣ людей или построекъ: вы видите ихъ не сразу, во всѣхъ подробностяхъ, а сначала вырисовываются предъ вами одни силуэты, затѣмъ очертанія и краски становятся все яснѣе и яснѣе, пока не достигнутъ, наконецъ, полной отчетливости. Никоимъ образомъ нельзя писать натюрмортъ по частямъ, напримѣръ,, сначала написать и совершенно закончить бутылку, потомъ перейти къ міскѣ и т. д. Нужно писать *всю* модель одновременно, постепенно усиливая тона и переходя отъ одного предмета къ другому, чтобы затѣмъ снова возвратиться къ первому. Этотъ пріемъ имѣетъ еще и чисто оптическое основаніе. Нашъ глазъ устроенъ такимъ образомъ, что онъ легче опредѣляетъ настоящій тонъ предмета, если вы быстро переводите взглядъ съ одного цвѣта на другой. Вотъ почему художники, когда пишутъ свои картины, то непремѣнно смотрятъ на всю площадь, покрытую красками, а не на то мѣсто въ картинѣ, которое пишутъ въ данный моментъ. Покойный профессоръ Академіи Художествъ Я. Ф. Ціонглинскій, представитель импрессіоническаго направленія, желая подчеркнуть необходимость имѣть въ виду общее отношеніе тоновъ въ любой работѣ красками, часто говорилъ своимъ ученикамъ: «когда пишете голову, то смотрите на ноги, а когда пишете ноги, то смотрите на голову». Въ этой, нѣсколько парадоксальной фразѣ содержится совершенно правильная мысль: дѣйствительно, только имѣя въ виду общую гамму красокъ, можно приблизиться къ натурѣ и придать своей работѣ художественную цѣльность.

Такимъ приближеніемъ къ натурѣ и возможно болѣе точнымъ воспроизведеніемъ ея и должны покамѣстъ ограничиваться ваши задачи.

Изъ этого, однако, не слѣдуетъ, что конечная цѣль искусства есть рабское подражаніе природѣ; но для того, чтобы умѣть самому создавать художественные образы, необходимо учиться у природы, изучать натуру и внимательно присматриваться къ ней. Натура — лучшій изъ всѣхъ учителей рисованія. Ни одинъ изъ величайшихъ мастеровъ искусства не миновалъ школы изученія природы: Фидій, Микель-

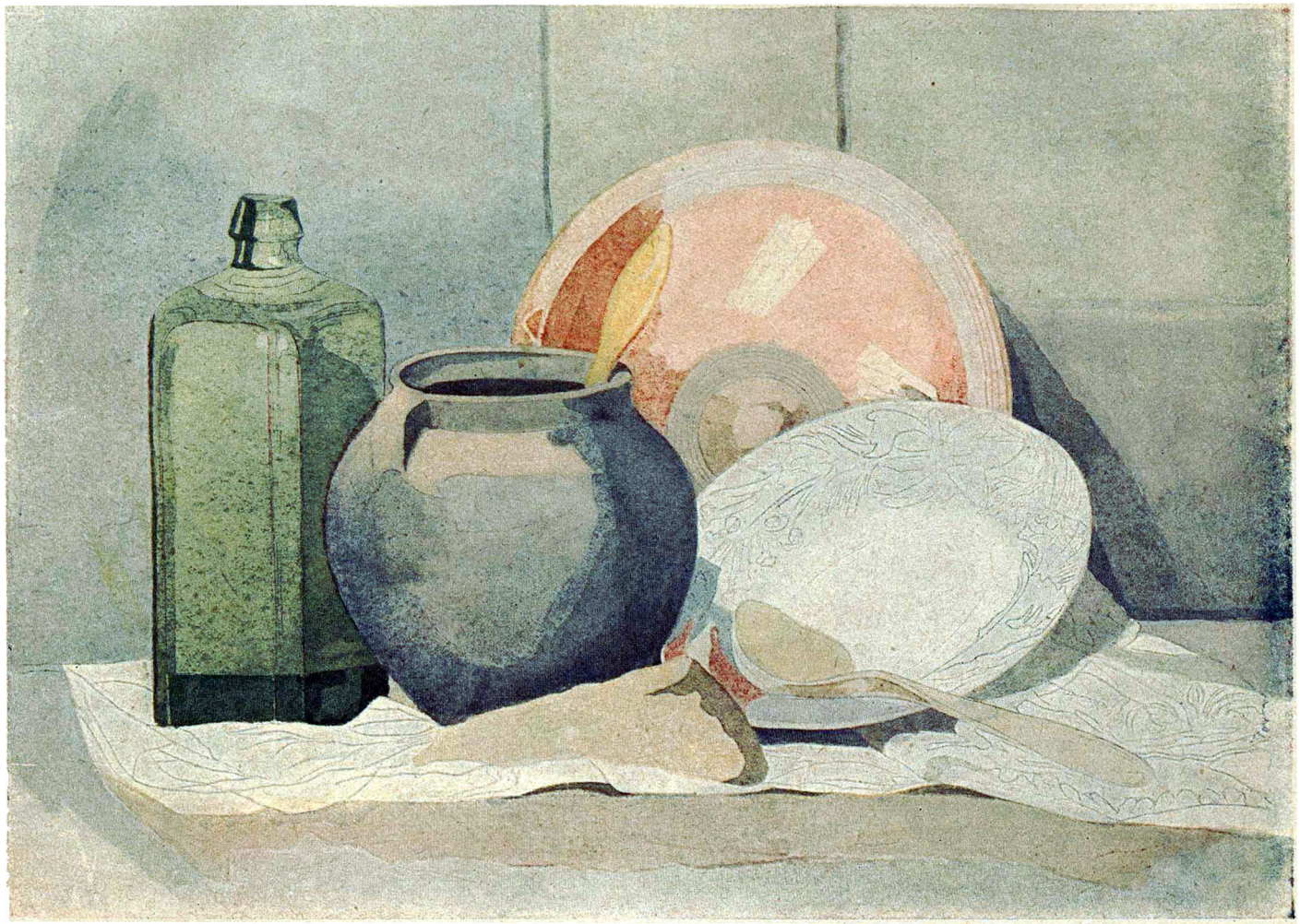


Рис. 28 b.

Анджело, Рафаэль, Леонардо-да-Винчи, Рембрантъ — всѣ они прошли эту серьезную школу, которую мы назовемъ школой графической и красочной грамоты. Пройдя эту элементарную школу грамоты, художникъ заимствуетъ у природы форму и даже иногда идею произведенія, но все это проходитъ черезъ горнило его собственнаго «я», въ результатѣ чего мы видимъ художественное произведеніе, а не фотографію. Все ненужное, все лишнее отпадаетъ само собой, расплавляется въ горнилѣ, и передъ нами является образъ, въ которомъ выражена душа автора.

Поэтому оставимъ пока на время вопросъ о творчествѣ и будемъ по ученически наивно копировать натуру, памятуя, что, пока вы не чувствуете себя достаточно сильными въ простомъ копированіи природы, вы — рабъ ея и не должны отступать отъ нея ни на одну іоту. Не бойтесь этимъ убить въ себѣ искру Божію: то, что въ васъ заложено отъ природы, проявится со временемъ само собой, а когда это время наступитъ, — вы почувствуете сами.

■ ■ ■

Рис. 28 с.

АКВАРЕЛЬ.

РИСОВАНІЕ ЖИВЫХЪ ОВОЩЕЙ, ЛИСТЬЕВЪ И ФРУКТОВЪ.

Предлагаемыя въ этомъ отдѣлѣ модели живыхъ листьевъ и плодовъ въ своемъ исполненіи требуютъ, до извѣстной степени, нѣкоторой поспѣшности въ работѣ, такъ какъ подобныя модели не могутъ «позировать» такъ долго, какъ предметы домашняго обихода; поэтому мы дадимъ здѣсь предварительно нѣкоторыя практическія указанія для начинающихъ работать акварелью.

Уже послѣ второго, третьяго сеанса листья и цвѣты вянутъ и опускаются внизъ, а, слѣдовательно, мѣняютъ не только свою первоначальную форму, но и цвѣтъ. При особомъ, однако, искусственномъ поддерживаніи жизни листьевъ можно нѣсколько продлить ихъ бодрый видъ, если, напримѣръ, натюрмортъ поставить въ комнатѣ, выходящей окнами на сѣверъ, и отъ времени до времени вспрыскивать ихъ холодной водой. Можно, понятно, листья опустить въ сосудъ съ водой, но это не всегда удобно, такъ какъ въ такомъ видѣ нельзя придать имъ желаемую форму и группировку, которая всецѣло будетъ зависѣть отъ формы сосуда.

Проще писать съ натуры цвѣты съ длинными стеблями или листья съ вѣтками, опустивъ стебли и вѣтки въ сосудъ съ водой, которую можно черезъ нѣкоторые промежутки мѣнять. Въ такомъ состояніи цвѣты и листья довольно долго сохраняютъ свой первоначальный видъ, хотя нѣкоторые сорта цвѣтовъ, какъ, напримѣръ, розы, будучи поставлены въ воду, начинаютъ усиленно распускаться, что особенно замѣтно на бутонахъ, которые уже на второй день совершенно расцвѣтаютъ. Лучше всего для натюрмортовъ брать цвѣты совершенно распустившимися, — они дольше всего сохраняютъ свою форму. Если же вы желаете въ общей группировкѣ помѣстить и бутоны, что придастъ натюрморту больше реальности и красоты, то бутоны необходимо написать въ одинъ сеансъ и больше надъ ними не работать. Само собою разумѣется, что нельзя писать одни бутоны, не имѣя проложенными хотя бы въ пятнахъ остальныхъ цвѣтовъ натюрморта.

Фрукты и овощи можно писать значительно дольше, такъ какъ они не такъ скоро теряютъ свою форму, хотя несвѣжій видъ ихъ на четвертомъ, пятомъ сеансѣ становится замѣтнымъ. Вообще же при рисованіи акварелью съ такихъ натюрмортовъ слѣдуетъ стараться заканчивать сначала тѣ части его, которыя наиболѣе подвержены измѣненію.

Все это рисующій долженъ имѣть въ виду, чтобы устранить тѣ мелкія, но существенныя неудобства, которыя вліяютъ на ходъ и успѣшность работы.

Приведемъ примѣры рисованія натюрмортовъ изъ овощей и фруктовъ.

РИСОВАНІЕ НАТЮРМОРТОВЪ, СОСТАВЛЕННЫХЪ ИЗЪ ОВОЩЕЙ И ФРУКТОВЪ.

Послѣдовательный ходъ рисованія одного изъ такихъ натюрмортовъ представленъ на рисункахъ 29а, 29 и 30. По рисунку, въ смыслѣ трудности, онъ почти равносиленъ предыдущему натюрморту изъ предметовъ домашняго обихода, но по краскамъ, значительно труднѣе его. Трудность исполненія этого натюрморта усугубляется тѣмъ, что здѣсь, помимо общаго колорита предметовъ, входящихъ въ составъ натюрморта, нужно выдержать еще и красочное отношеніе ихъ къ фону и плоскости, на которой

Рис. 29 а.

они лежатъ. Такимъ образомъ въ данномъ случаѣ необходимы нѣкоторыя познанія въ достиженіи того, что въ живописи носитъ названіе «воздушной перспективы». Отчасти, конечно, мы имѣли съ ней дѣло уже въ предыдущемъ натюрмортѣ, гдѣ, хотя и въ малой степени, но предметы были также расположены на различныхъ планахъ, т.-е. на извѣстномъ разстояніи другъ отъ друга, а слѣдовательно, и вліяніе воздушной перспективы нѣсколько было замѣтно. Въ данномъ же натюрмортѣ это вліяніе еще больше замѣтно, а потому нельзя не сказать нѣсколько словъ по этому поводу.

Краски въ природѣ подвержены такому же перспективному закону, какъ и сама форма предметовъ. Если положить на одной и той же плоскости два куска совершенно одинаковой цвѣтной матеріи, то ближайшій къ зрителю кусокъ будетъ казаться красочнѣй и ярче, чѣмъ дальній, потому что между зрителемъ и вторымъ кускомъ матеріи большее пространство, а слѣдовательно, и большій слой воздуха. Чѣмъ больше будетъ это разстояніе, тѣмъ слабѣе кажется окраска предмета. *Воздухъ смягчаетъ яркость окраски предметовъ,* а потому, рисуя предметы, различно отстоящіе отъ зрителя, необходимо имѣть это въ виду. *Ближайшіе предметы всегда кажутся ярче и рисунокъ ихъ опредѣленнѣе, отчетливѣе, чѣмъ дальнѣйшихъ.*

На рис. 30 ближайшіе къ намъ цвѣты и листья тыквы, а также и груша, нарисованы въ болѣе опредѣленныхъ контурахъ и краскахъ, чѣмъ сама тыква, контуръ которой, въ особенности по верхнему краю ея, какъ бы сливается съ фономъ. Благодаря этому пріему и достигается въ рисункѣ впечатлѣніе (въ особенности, если смотрѣть на работу съ нѣкотораго разстоянія), что часть предметовъ лежитъ ближе къ намъ, а другая часть — дальше. Вліяніе воздушной перспективы при рисованіи натюрмортовъ не всегда легко подмѣтить въ натурѣ, въ особенности неопытнымъ глазомъ. Тѣмъ не менѣе, знать о немъ и имѣть его въ виду при рисованіи необходимо; надо знать также и то, какимъ путемъ возможно удалить на рисункѣ одинъ предметъ и приблизить другой. Предположимъ, что вы, не зная законовъ воздушной перспективы, написали какой-нибудь натюрмортъ. Если вы не позаботились о томъ, чтобы смягчить краски заднихъ предметовъ, то они будутъ слишкомъ «лѣзть» впередъ.

Поправить дѣло можно слѣдующимъ образомъ: берете совершенно чистую кисть съ водой и смягчаете постепенно тона и контуръ того предмета, который вы желаете удалить. Если же задній предметъ и безъ того написанъ въ слабыхъ тонахъ и дальнѣйшее ослабленіе его тоновъ нежелательно, то можно поступить иначе, а именно — приблизить предметы перваго плана, усиливъ яркость ихъ окраски и нарисовавъ опредѣленнѣй ихъ контуръ.

Къ вопросу о воздушной перспективѣ мы еще вернемся, когда будемъ говорить о пейзажѣ, а сейчасъ займемся нашимъ натюрмортомъ.

Взглянувъ на рисунокъ 29, вы замѣтите, что уже въ предварительной прокладкѣ тоновъ, несмотря на то, что это только подготовительная работа, выдержана не только красочная гамма, но и прочувствована воздушная перспектива, выразившаяся въ томъ, что краски на первомъ планѣ положены ярче и гуще, чѣмъ на заднемъ планѣ. Изъ этого вы можете сдѣлать заключеніе, что красочную, или воздушную перспективу можно показать не только съ помощью самыхъ яркихъ красокъ, но и въ свѣтлой слабой гаммѣ достигается впечатлѣніе близости и дальности предметовъ,

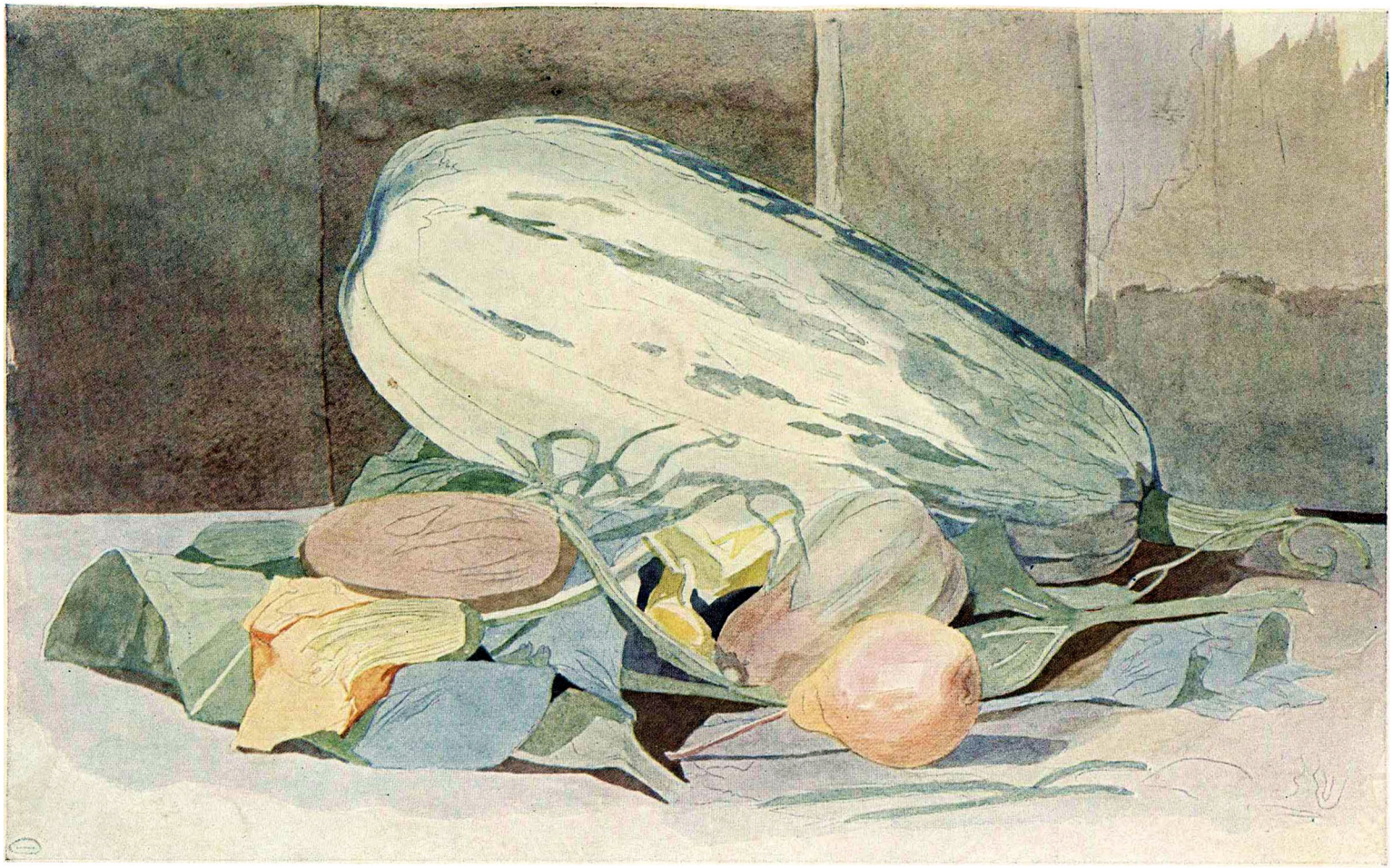


Рис. 29.

Чтобы легче было замѣтить, который изъ рисуемыхъ предметовъ больше другихъ нуждается въ удаленіи или приближеніи, нужно время отъ времени, прищуривъ глаза, посмотрѣть на натуру и на свою работу; тогда опредѣленнѣй будетъ видно вліяніе воздушной перспективы.

Приведенный примѣръ натюрморта изъ овощей и фруктовъ въ нашемъ курсѣ отнесенъ къ числу работъ, гдѣ красочная задача уже довольно сложная; поэтому мы остановимъ ваше вниманіе на самихъ краскахъ этого натюрморта. До сихъ поръ мы пользовались небольшими наборами красокъ изъ 11 цвѣтовъ, которые были указаны въ отдѣлѣ «О краскахъ вообще» (стр. 60). Начиная съ этого натюрморта, комплектъ красокъ долженъ быть увеличенъ нѣсколькими новыми цвѣтами. Можно прибавить именно: *кадмій желтый оранжевый, индійскую желтую, охру желтую, умбру натуральную и зеленую землю*. Прибавленіе указанныхъ красокъ на вашу палитру облегчитъ работу при подборѣ нѣкоторыхъ основныхъ цвѣтовъ натюрморта. Такъ, напримѣръ: цвѣтъ тыквы и груши легче составить изъ кадмія оранжеваго и сіенны жженной, чѣмъ изъ хрома оранжеваго и киновари; цвѣтъ листьевъ въ тѣняхъ можно изобразить реальнѣе зеленой землей съ небольшой примѣсью сіенны натуральной и сіенны жженной. Для свѣтло-желтыхъ мѣстъ тыквы лучшимъ тономъ можетъ быть охра желтая, и, наконецъ, для фона можно взять, какъ основную краску, умбру натуральную. Указывая на эти краски, какъ на основные тона, мы должны оговориться, что имѣемъ въ виду только тотъ рисунокъ, который помѣщенъ здѣсь въ видѣ иллюстраціи. Для письма съ натуры не можетъ быть данъ постоянный рецептъ красокъ для каждаго отдѣльнаго предмета. Было бы ошибочно сказать, что листву деревьевъ *непремѣнно* нужно писать только изумрудной зеленью или зеленой землей: и то и другое будетъ не вѣрно. Опытъ показываетъ, что и смѣсь, напр., кадмія оранжеваго или хрома желтаго оранжеваго со слоновой костью дастъ прелестный зеленовато-теплый тонъ глубокой тѣни листвы. Между тѣмъ для изображенія листвы въ свѣту эти краски могутъ и не подойти. Слѣдовательно, какъ мы уже не разъ говорили, окраска предметовъ природы — явленіе чисто случайное, которое нельзя подвести подъ какой-либо красочный канонъ. Поэтому, когда вы у себя дома составите натюрмортъ изъ овощей и фруктовъ, то можетъ случиться, и это вполнѣ естественно, что ни одинъ изъ указанныхъ нами цвѣтовъ не подойдетъ къ окраскѣ вашего натюрморта. Однако, зная основныя сочетанія красокъ, вамъ не трудно будетъ подобрать тѣ оттѣнки, какіе вы увидите въ дѣйствительности.

Разсмотримъ еще одинъ примѣръ подобнаго же рода натюрморта: *кистъ винограда съ листьями* (рис. 31, 32 и 33) (контуръ, предварительная прокладка красокъ и законченная работа). Модель взята въ красочномъ отношеніи довольно разнообразная, но краски здѣсь не яркія, не кричащія, а спокойныя и подчинены другъ другу. Общій тонъ красочной гаммы теплый, несмотря на то, что посрединѣ находится вѣтка винограда синевато-сѣраго и желто-зеленаго цвѣта. Эти цвѣта, являясь дополнительными къ окраскѣ листьевъ, гармонируютъ съ ними.

Здѣсь умѣстно будетъ сказать нѣсколько словъ о «сочности» акварельнаго рисунка, тѣмъ болѣе, что и модель въ данномъ случаѣ самая подходящая. «Сочный виноградъ» — понятіе общеизвѣстное, но понятіе «сочная акварель» — терминъ спеціально художественный, имѣющій аналогію съ первымъ. Мы говоримъ «сочный

Рис. 30.

виноградъ», опредѣляя этимъ внутреннее жидкое содержимое винограда. Перенося это понятіе на работу акварелью, мы должны также искать какой-то сочности въ краскѣ, положенной на бумагу. Когда мы разводимъ акварельную краску на тарелкѣ съ помощью воды, то, конечно, она въ такомъ видѣ всегда сочная, потому что содержитъ жидкость; но когда мы ее нанесемъ на бумагу, и вода испарится, то остается одна только сухая краска, пигментъ. Слѣдовательно, нужно умѣть положить на бумагу краску такъ, чтобы она казалась сочной и послѣ того, какъ просохнетъ, что является крайне необходимымъ для изображенія не только плодовъ, но и вообще при работѣ съ натуры. Дѣло въ томъ, что, какъ мы уже раньше говорили, отдѣльный мазокъ краски, положенный на бумагу, можетъ быть «сочнымъ» или «сухимъ» въ зависимости отъ техническаго пріема, какимъ нанесенъ этотъ мазокъ на бумагу. Если краска разведена съ достаточнымъ количествомъ воды, и кисть впитала въ себя такой краски столько, сколько она можетъ впитать, то энергичный мазокъ на бумагѣ дастъ всегда сочное пятно, и, наоборотъ, если кисть недостаточно впитала въ себя, хотя бы даже и жидкой? краски, то пятно будетъ сухое, дряблое. Сочность колорита получится только тогда, когда краска въ моментъ накладыванія ея на бумагу настолько жидка, что при вертикальномъ положеніи бумаги она будетъ стекать внизъ. Недостаточно жидкая краска не сплошь покрываетъ бумагу и оставляетъ въ порахъ шероховатости бѣлыя пятнышки, вслѣдствіе чего окраска принимаетъ характеръ не сплошной массы, а какъ бы просвѣчивающей. Благодаря такому свойству краски, и вся законченная работа производитъ впечатлѣніе либо «сочнаго» рисунка, либо «сухого», смотря по тому, какимъ способомъ исполнялась работа. Первый техническій пріемъ даетъ возможность лучше и вѣрнѣе передать матеріалъ рисуемаго предмета, и, кромѣ того, сочный рисунокъ производитъ болѣе ласкающее и пріятное впечатлѣніе на нашъ глазъ. Второй же способъ менѣе благодаренъ, въ особенности, если вашъ рисунокъ весь исполненъ этимъ способомъ, такъ какъ въ натурѣ при всякомъ освѣщеніи есть теплыя глубокія мѣста, которыя могутъ быть выражены только при условіи работы сочной краской. Еще лучшій результатъ получается, если въ одномъ и томъ же рисункѣ примѣнять оба способа работы, смотря по тому, гдѣ какой выгоднѣе. Всѣ тѣневыя мѣста и рефлексы достигаются исключительно глубокимъ сочнымъ тономъ, между тѣмъ какъ въ свѣтахъ и полутѣняхъ выгоднѣе пользоваться сухимъ способомъ прокладки краски. Но примѣнять сухой способъ прокладки нужно осторожно, не злоупотребляя имъ. Сочная прокладка должна преобладать надъ сухой.

Перейдемъ теперь къ разсмотрѣнію способа, которымъ сдѣланъ нашъ рисунокъ 33. Все, что говорилось о послѣдовательности хода работы акварелью съ предыдущихъ моделей, относится и къ данной, какъ-то: тщательная прорисовка контура, слабая прокладка первоначальныхъ красокъ съ постепеннымъ усиливаніемъ тоновъ и, наконецъ, приведеніе рисунка въ законченный видъ. Поэтому хода работы повторять мы здѣсь не будемъ, а разсмотримъ подробнѣе, какъ достигается свѣжесть и сочность красокъ. Хотя трехцвѣтная печать и не передаетъ вполнѣ точно впечатлѣніе оригинальнаго рисунка акварелью, тѣмъ не менѣе по нашему рисунку, а особенно по кисти желто-зеленаго винограда и по коричнево-краснымъ листьямъ съ правой стороны можно судить о сочности красокъ и способѣ ихъ прокладки. Прежде всего бросается въ глаза кажущаяся небрежность исполненія, которая при обычномъ

Рис 31.

разсматриваніи предмета въ натурѣ какъ будто и не существуетъ. Вы видите какія-то рѣзко очерченныя тѣни, многочисленныя бѣлыя пятнышки, какъ будто нѣкоторую неровность и угловатость въ формахъ, — все это производитъ впечатлѣніе какъ бы неоконченной работы и небрежности, а вмѣстѣ съ тѣмъ, если смотрѣть на рисунокъ съ разстоянія, то всѣ эти недочеты совершенно не замѣтны; напротивъ, получается впечатлѣніе сочнаго, правдиво изображеннаго винограда съ увядшею листвой. Въ чемъ же тутъ секретъ? Акварель какъ будто и не закончена, а тѣмъ не менѣе она намъ нравится, доставляетъ эстетическое удовольствіе? Вотъ это-то свойство работы красками и долженъ ясно себѣ представлять рисующій. Если бы рядомъ положить другую работу акварелью, въ которой все аккуратно закрашено, тѣни незамѣтно переходятъ въ полутона, все «зализано», затушевано, то болѣе благопріятное впечатлѣніе произведетъ первая работа. Она будетъ жизненнѣе, сочнѣе и красивѣе. Въ первомъ случаѣ чувствуется какая-то непринужденность въ работѣ, кисть свободно повиновалась художнику, а второй аккуратнѣйшимъ образомъ законченный рисунокъ производитъ впечатлѣніе работы, которую художники называютъ «замученной», подчеркивая этимъ ту кропотливость и тѣ усилія, съ какими достигнуты были всѣ эти тонкости: труда затрачено много, а рисунокъ все-таки скучный, не живой и не интересный. Такое же точно впечатлѣніе производитъ любая олеографія или раскрашенная фотографія.

Если бы вы сравнили нашъ рисунокъ съ натурой, то увидѣли бы, что кое-какія неинтересныя детали въ нихъ совершенно опущены, и, наоборотъ, подчеркнуты и выдѣлены тѣ мѣста, которыя представляютъ интересъ либо въ красочномъ отношеніи, либо въ смыслѣ формы. Такъ, напримѣръ, оставлены въ большинствѣ случаевъ совершенно бѣлыми блики, представляющіе характерную особенность свѣжаго винограда. Форма бликовъ чрезвычайно разнообразна, въ зависимости отъ положенія и освѣщенія.

Красочныя пятна обобщены для того, чтобы рельефнѣе выдѣлить форму. Въ свѣтовыхъ частяхъ преобладаетъ сухой способъ прокладки краски, а тѣни, въ особенности на виноградѣ, сдѣланы теплыми сочными тонами. Даже на нашемъ отпечаткѣ вы видите, какъ сочной краской залиты тѣневыя части, благодаря чему получается и глубина тѣней, и ихъ воздушная легкость, а всѣ свѣта имѣютъ нѣкоторый холодноватый оттѣнокъ, достигнутый сухой прокладкой краски. Однако, изъ этого отнюдь не слѣдуетъ, что свѣта должны быть всегда исполняемы исключительно однимъ только сухимъ способомъ. Бываютъ случаи, когда является необходимость примѣнять и тотъ и другой способъ какъ въ тѣняхъ, такъ и въ свѣту. Возьмите, напримѣръ, на томъ же рис. 33 въ лѣвомъ углу вверху желтый листъ: находится онъ весь въ свѣту, но исполненъ все-таки сочной прокладкой.

Для того, чтобы вы еще болѣе уяснили себѣ, что значитъ «сочная» прокладка красокъ и «сухая», сравните рис. 33 съ рис. 32. Почти весь второй рисунокъ, за исключеніемъ зеленаго винограда, мы нарочно покрыли краской такъ, какъ обыкновенно раскрашиваютъ начинающіе работать; а потому одно сравненіе этихъ двухъ рисунковъ поможетъ вамъ разобраться въ техническихъ пріемахъ, которыми они исполнены, и отличить ихъ особенности. Правда, рисунокъ 32 покрытъ красками, по силѣ своей значительно уступающими рис. 33, но если бы въ немъ преобладали сочныя краски, то и такая свѣтлая гамма производила бы желаемое впечатлѣніе, какъ это видно на кисти зеленаго винограда, выдержаннаго въ свѣтлыхъ тонахъ.

Рис. 32.

О характерѣ сухого мазка можно судить по пятну на рисункѣ 32, въ правомъ нижнемъ углу (красный листъ). Вы видите, что это пятно — дряблое, непріятное въ сравненіи съ такимъ же листомъ на рис. 33. То же самое можно сказать о кисти винограда внизу.

Слѣдовательно, достоинство акварельнаго рисунка заключается не только въ правильной передачѣ формъ, но и въ технической сторонѣ работы, являющейся непремѣннымъ условіемъ художественнаго рисунка.

Не ограничивайтесь на первыхъ порахъ однимъ только легкимъ натюрмортомъ, а напишите ихъ два, три. Матеріалъ для такихъ натюрмортовъ легко достать въ особенности лѣтомъ. Нѣсколько листьевъ, нѣсколько ягодъ различныхъ сортовъ, умѣло положенныхъ, — и натюрмортъ готовъ. Можно составить подобный легкій натюрмортъ изъ вишенъ, клубники, смородины, крыжовника и т. д. Когда будете легко справляться съ такими нетрудными моделями, то можете смѣло усложнять себѣ работу съ натуры, декоративно группируя натюрмортъ изъ фруктовъ и овощей съ какой-нибудь цвѣтной посудой, въ родѣ тарелки или красиваго кувшина.

Шагъ за шагомъ, усложняя модели натюрморта, вы пріобрѣтаете запасъ теоретическихъ познаній и вырабатываете свою собственную технику письма. Однако, такое вѣрное движеніе впередъ возможно только при условіи, если къ каждой работѣ, ко всякой задачѣ, которую вы себѣ намѣтили, будетъ приложено стараніе и желаніе во что бы то ни стало добиться желаемаго вами результата. Ни одну изъ начатыхъ работъ не бросайте неоконченной, а доводите ее до конца, т.-е. до того пункта, дальше котораго итти вы чувствуете себя безсильнымъ, и это вы должны дѣлать даже въ томъ случаѣ, когда работа не вполнѣ васъ удовлетворяетъ. Возможно, что первый, даже сравнительно легкій, натюрмортъ не будетъ у васъ выходить достаточно сочнымъ, и краски, вслѣдствіе неоднократнаго накладыванія одного тона на другой, выйдутъ грязными, тѣмъ не менѣе вы должны работать до тѣхъ поръ, пока сознаете, что дальнѣйшее усердіе ваше тщетно. Пытайтесь всегда исправить на вашей работѣ то, что вамъ не нравится или не соотвѣтствуетъ натурѣ; но никогда не разставайтесь съ начатой работой для того, чтобы скорѣе перейти къ новой, совершенно забывъ о первой и равнодушно относясь къ замѣченнымъ въ ней недостаткамъ. Непрестанно помните о томъ, что вы учитесь, и что каждая отдѣльная работа должна васъ чему-нибудь научить. Въ одномъ натюрмортѣ вы научились сочно заливать тѣни, въ другомъ достигли игры свѣта, въ третьемъ подобрали тона такъ хорошо, что изображаемый предметъ производитъ впечатлѣніе натуры, а все вмѣстѣ взятое обусловливаетъ вашъ успѣхъ и движеніе впередъ. Чѣмъ больше у васъ сознаніе успѣшности работы, тѣмъ больше будетъ желанія работать и совершенствовать то, что вы уже умѣете дѣлать. Искусство ревниво, — оно требуетъ, чтобы его любили и непрерывно имъ занимались. Если вы вздумаете, начавъ учиться и пройдя нѣкоторую часть курса, прервать работу на годъ, на два, даже на одинъ мѣсяцъ, то либо начинайте сначала, либо усиленными упражненіями наверстайте потерянное.

Только основательное и систематическое прохожденіе курса дастъ вамъ право сказать: «Да, я умѣю работать акварелью съ натуры». Можетъ быть, конечно, вы нарисуете съ натуры еще не такъ красиво и живописно, какъ это сдѣлалъ бы опытный художникъ, но съ техническими трудностями вы несомнѣнно справитесь. Вы еще не художникъ, но, скажемъ, «техникъ акварельнаго дѣла».

Рис. 33.

Читателю можетъ показаться нѣсколько страннымъ, что мы все еще какъ бы «скрываемъ» отъ него художественную суть акварельной живописи, а говоримъ пока о техникѣ, о мастерствѣ, о тонахъ, о краскахъ и т. д. Дѣлаемъ мы это съ той цѣлью, чтобы предупредить обычный дилетантизмъ, къ которому сводятся занятія акварелью. Къ художественной живописи акварелью мы подойдемъ постепенно въ свое время, а пока больше всего бойтесь того дилетантскаго взгляда на работу акварелью, который, къ сожалѣнію, слишкомъ распространенъ среди такъ называемыхъ «любителей живописи». Приведемъ характеристику этихъ любителей.

Человѣку показалось, что писать картины, а особенно акварелью, не такъ ужъ трудно; его заинтересовалъ самый процессъ работы акварелью, и онъ. покупаетъ совершенно новенькій ящикъ съ красками и другими принадлежностями (благо ихъ не такъ много), запасается альбомомъ и начинаетъ «писать». Поинтересуйтесь заглянуть въ альбомъ такого художника, — чего, чего только не увидите въ немъ! Вы найдете тутъ и пейзажъ, и портретъ, и жанровые сюжеты — словомъ все, что только привлекло вниманіе любителя. Не ищите здѣсь только одного: послѣдовательности и систематичности. Нашъ художникъ за все принимается съ жаромъ, но такъ же быстро бросаетъ работу, встрѣтивъ непреодолимыя трудности. Болѣе настойчивые характеры не останавливаются, однако, скоро въ своемъ стремленіи писать акварелью.

Они пробуютъ изобразить одинъ какой-нибудь предметъ, затѣмъ другой, — ничего, конечно, не выходитъ, но желаніе работать не оставляетъ любителя. Тогда онъ выходитъ на лоно природы, не разставаясь со своимъ любимымъ ящикомъ съ красками, и начинаетъ писать пейзажи: голубое небо, бѣлыя тучки, зеленыя поля и деревья, — все это очень красиво и живописно. Съ большимъ рвеніемъ любитель принимается за работу. Кое-какъ нарисуетъ карандашомъ контуръ, а то и совсѣмъ безъ контура принимается за краски. Кобальтъ голубой даетъ ему впечатлѣніе неба, зеленая Веронеза — поле, изумрудная зелень — листву деревьевъ, а какая-нибудь коричневая краска изображаетъ стволы деревьевъ, и — картина готова. Случайно встрѣтившійся пріятель восхищается работой: «Ахъ, какъ прелестно!»

Съ облегченіемъ вздыхаетъ истомленный любитель и временно чувствуетъ полное удовлетвореніе; наконецъ-то, ему удалось изобразить хоть пейзажъ. Начинается спеціализированіе въ области пейзажа. Прогресса, однако, не замѣчается никакого. Мало-по-малу неудовлетворенность овладѣваетъ работающимъ, и онъ постепенно охладѣваетъ къ своимъ занятіямъ. На этомъ обыкновенно и кончается его работа акварелью. Сдѣлаетъ онъ, быть можетъ, еще нѣсколько неумѣлыхъ нашлепковъ съ натуры, но дальше этихъ «пейзажей» и «видовъ» любитель не пойдетъ и вскорѣ совсѣмъ броситъ свою работу, чтобы потомъ больше и не вспоминать о ней.

Мы будемъ считать, что цѣль нашего курса не достигнута, если результатъ работы читателей сведется къ тому, о чемъ мы только что говорили.

Если вы желаете, чтобы занятія акварельной живописью не были праздным препровожденіемъ времени, и чтобы ваша работа была успѣшна и продуктивна, то запасайтесь усидчивостью, терпѣніемъ и упорствомъ, строго придерживаясь послѣдовательности въ выборѣ моделей.

РИСОВАНІЕ ЧУЧЕЛЪ ПТИЦЪ И ЖИВОТНЫХЪ.

Сравнительно недавно стали пользоваться чучелами птицъ и животныхъ, въ качествѣ моделей для натюрмортовъ. Писаніе натюрмортовъ имѣетъ свою собственную исторію, и, какъ всякая отрасль искусства, натюрмортъ развивался постепенно. Въ эпоху разцвѣта классическаго искусства натюрмортъ не пользовался самостоятельнымъ значеніемъ, а являлся скорѣе дополненіемъ, атрибутомъ главнаго сюжета картины или скульптурной композиціи.

Встрѣчаемъ мы, правда, скульптурные рельефы въ видѣ натюрмортовъ, не связанныхъ непосредственно съ композиціей фигуръ на архитектурныхъ монументахъ въ «Колоннадѣ Евмена II» въ Пергамѣ и на цокольной части «Колонны Траяна». Въ этихъ двухъ рельефахъ изображены формы доспѣховъ и трофеевъ побѣдоносныхъ походовъ, при чемъ изображеніе этихъ предметовъ близко къ дѣйствительности. Однако, и здѣсь скульптурный натюрмортъ помѣщенъ въ тѣсной связи съ идеей архитектурной постройки и самостоятельной задачи не имѣетъ. То же самое можно наблюдать въ древне-христіанской живописи II, III и отчасти IV в. в., когда изображенію натюрморта, въ видѣ рыбъ, хлѣбовъ, птицъ и т. д., придавалось символическое значеніе христіанскаго вѣрованія. Въ средніе вѣка живопись еще всецѣло служитъ интересамъ церкви, и сюжеты ея носятъ характеръ либо чисто религіозный, либо религіозно-поучительный. Натюрмортъ же изъ фруктовъ, овощей и цвѣтовъ находитъ себѣ примѣненіе, какъ украшеніе запрестольныхъ образовъ въ видѣ вѣнковъ и гирляндъ.

Только въ позднѣйшую эпоху Возрожденія натюрмортъ получаетъ право гражданства и служитъ сюжетомъ самостоятельнаго значенія. Онъ не только является средствомъ для изученія натуры, но его трактуютъ художники, какъ картину со всевозможными свѣтовыми и красочными эффектами, и въ этой области достигаютъ большого совершенства. Въ группу натюрморта входятъ какъ предметы домашняго обихода, такъ и фрукты, овощи, битая дичь, мертвыя животныя и т. д. Отсюда, быть можетъ, и ведетъ свое начало слово «nature morte», т.-е. мертвая натура, которымъ стали обозначать группы изъ животныхъ, лишенныхъ жизни, и предметовъ неодушевленныхъ вообще. Фантазія художника не могла мириться съ простой группировкой всѣхъ этихъ предметовъ, и мастеръ въ каждой такой работѣ выражаетъ какую-либо мысль въ связи съ предметами натюрморта. Такъ, напримѣръ, на картинѣ изображается кухонный столъ, на которомъ наложены въ безпорядкѣ продукты, идущіе на приготовленіе изысканныхъ блюдъ. Чего только нельзя изобразить на такомъ столѣ! Индѣйки, куропатки, утки, зайцы, рыба, капуста, огурцы, — словомъ, все, чего требуетъ тонкій вкусъ повара. Очень часто художники, желая оживить и придать больше натурализма такому сложному натюрморту, изображали на второмъ планѣ или какъ-нибудь въ полутонѣ живую кошку, которая, воспользовавшись отсутствіемъ надзора, спѣшитъ полакомиться рыбой или мясомъ и тащитъ его со стола. Иногда даже на заднемъ планѣ изображалась человѣческая фигура прислуги за работой, что также очень оживляло и пополняло содержаніе картины.

Такихъ натюрмортовъ-картинъ довольно много имѣется въ Императорскомъ Эрмитажѣ въ Петроградѣ, принадлежащихъ кисти мастеровъ голландской и фламандской школы.

Акварельныхъ натюрмортовъ, какъ и законченныхъ картинъ того времени, почти не встрѣчается, такъ какъ этотъ родъ живописи сравнительно недавно сталъ примѣняться въ законченныхъ работахъ, а до этого времени акварелью пользовались преимущественно въ эскизныхъ работахъ и наброскахъ.

Натюрморты-картины писались уже зрѣлыми художниками, а потому неудивительно, если они работали со свѣже-убитой дичи, которая очень скоро портится, а не съ чучелъ. Художнику не было необходимости, чтобы модель позировала передъ нимъ долгое время, такъ какъ онъ пользовался моделью только для рисунка и красочной гаммы въ общемъ видѣ, а детали могли быть исполнены и по впечатлѣнію. Для работы курсовой, т.-е. для нашихъ читателей, подобныя модели мало примѣнимы, да и составленіе такого натюрморта сопряжено со многими неудобствами, а потому модели животныхъ и птицъ замѣняются чучелами. Это, однако, не исключаетъ возможности и желательности пробовать свои силы и на такого рода натюрмортахъ, которые составлены изъ свѣжей дичи, но ихъ мы рекомендуемъ писать быстро, схватывая существенное и опуская детали, которыя не могутъ имѣть существеннаго значенія. Такихъ натюрмортовъ можно написать одинъ-два, но не больше, и увлекаться ими въ этомъ періодѣ вашего ученія не слѣдуетъ.

Въ настоящее время во всѣхъ почти художественныхъ школахъ и даже въ общеобразовательныхъ учебныхъ заведеніяхъ, гдѣ проходится курсъ рисованія, стремятся обзавестись собраніемъ моделей изъ чучелъ птицъ и животныхъ, представляющихъ прекрасный и разнообразный матеріалъ какъ для рисованія карандашомъ, такъ и для живописи акварелью. Съ раціональностью этого взгляда на примѣненіе чучелъ въ натюрмортахъ нельзя не согласиться.

Хорошо приготовленное чучело птицы или животнаго, будь оно въ спокойной позѣ или въ характерномъ для данной породы движеніи, даетъ полное представленіе о живомъ существѣ. Вѣдь цвѣтъ перьевъ или шерсти совершенно не мѣняется послѣ смерти животнаго. Слѣдовательно, въ красочномъ отношеніи впечатлѣніе остается одно и то же, а что касается формы, то таковая придается по собственному желанію дѣлающаго чучело. А такъ какъ приготовленіе чучела не представляетъ ничего сложнаго, то, въ большинствѣ случаевъ, всѣ они болѣе или менѣе удовлетворительны. Рисовать акварелью съ натуры, гдѣ требуется уже большая техническая подготовка, вы еще не въ силахъ, и чучело въ этомъ случаѣ можетъ оказать вамъ существенную услугу. Подобныя модели, съ одной стороны, облегчаютъ задачу правильно нарисовать контуръ и вѣрно выдержать красочныя отношенія, а съ другой стороны, даютъ возможность на мертвой натурѣ изучить форму животнаго или птицы, что въ дальнѣйшемъ пріобрѣтетъ особую цѣнность, когда вы перейдете къ живописи съ живой натуры. Не думаемъ, чтобы читатели наши встрѣтили большія затрудненія въ пріисканіи себѣ этого матеріала для натюрмортовъ, такъ какъ въ каждомъ мало-мальски населенномъ уѣздномъ городкѣ навѣрно найдутся въ продажѣ за сравнительно невысокую цѣну подходящія чучела, которыми и можно воспользоваться для своихъ работъ.

Рисунки 34a, 34b и 34c даютъ вамъ представленіе о натюрмортѣ съ *чучела селезня.* Ходъ работы — тотъ же самый, что и раньше. Нѣсколько видоизмѣнена лишь предварительная прокладка красокъ въ томъ отношеніи, что, какъ вы видите

Рис. 34 а.

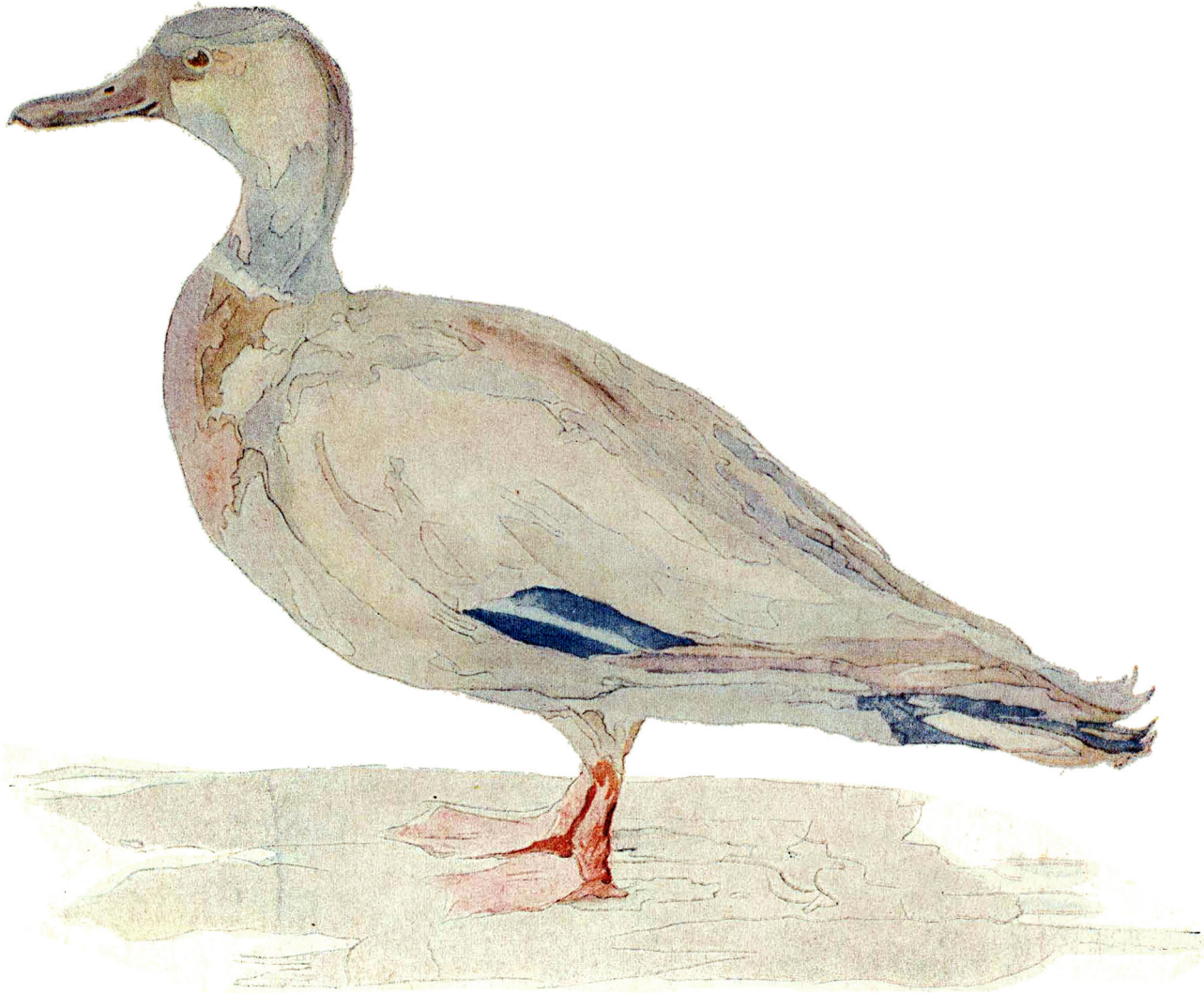


Рис. 34 b.

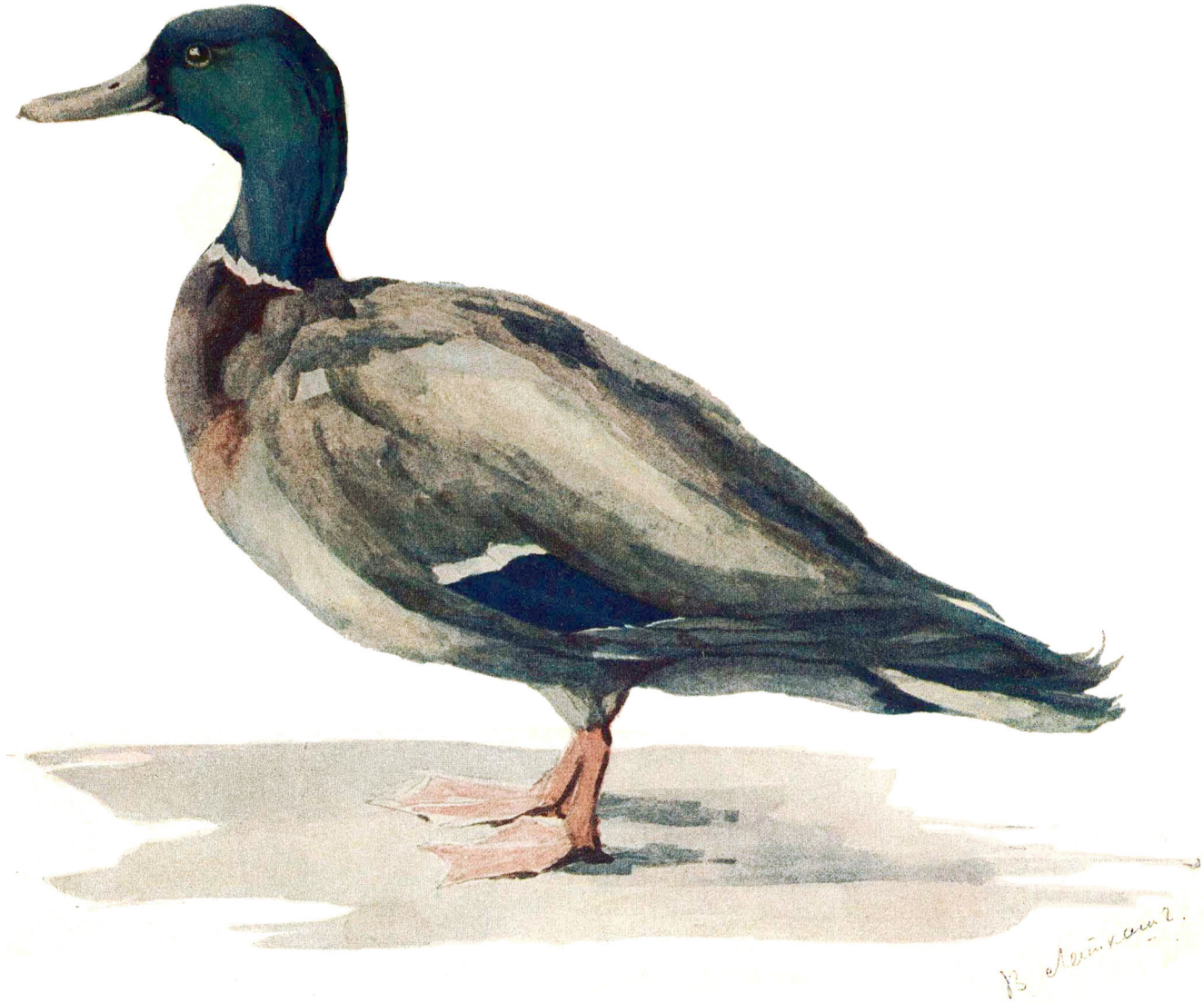


Рис. 34 с.

на рис. 34b, первыя краски проложены очень слабо, но чрезвычайно тщательно. Каждая краска, каждое пятнышко имѣетъ свою форму и свойственную ему окраску, но краска сама по себѣ жидкая. Такой осторожный и тщательный подходъ мы рекомендуемъ дѣлать въ тѣхъ работахъ, гдѣ краски не имѣютъ опредѣленнаго яркаго цвѣта, каковой является настоящая модель селезня. За исключеніемъ ультрамариноваго перышка на крылѣ и красноватыхъ лапокъ, все остальное кажется какимъ-то сѣроватымъ тономъ, переходящимъ мѣстами въ зеленовато-холодный цвѣтъ, какъ на головѣ и шеѣ селезня, и въ сѣро-фіолетовый цвѣтъ на всѣхъ остальныхъ частяхъ туловища. Достиженіе впечатлѣнія такихъ тонкихъ и едва замѣтныхъ переходовъ отъ одного тона къ другому возможно только при чрезвычайно осторожномъ и медленномъ ходѣ работы. Тамъ, гдѣ краски яркія, вы имѣете возможность работать болѣе увѣренно, такъ какъ подборъ тона облегчается путемъ сравненія яркихъ красокъ между собою. Въ данномъ случаѣ такого сравненія непосредственно на модели не можетъ быть. Опытный глазъ художника, конечно, точнѣе и сразу опредѣлитъ истинный цвѣтъ любого предмета, но вамъ, преслѣдующимъ задачу научиться работать акварелью съ натуры, слѣдуетъ затратить большее количество времени и энергіи, но добиться желаемаго результата. Здѣсь трудно даже съ точностью опредѣлить, сколько разъ придется покрывать краской одно и то же мѣсто, пока вы достигнете, наконецъ, того соотношенія красокъ, которое имѣется въ натурѣ. Однако, не слѣдуетъ обращать на это никакого вниманія, а работать, подходя постепенно все ближе и ближе къ модели. Порядокъ предварительнаго нанесенія красокъ на контуръ слѣдующій. Первымъ тономъ, который вы будете составлять, долженъ быть самый яркій и наиболѣе опредѣленный чистый цвѣтъ, не представляющій никакихъ затрудненій въ его подборѣ. Такимъ цвѣтомъ на нашей модели является тонъ лапокъ и перышка на крылѣ. Тутъ не можетъ быть никакого сомнѣнія, что эти два цвѣта составляются изъ киновари (vermillon) и темнаго ультрамарина (bleu d'outremer foncé); съ нихъ вы и начинаете работать. Слѣдующимъ тономъ будетъ хотя и не совсѣмъ чистый, но все-таки довольно опредѣленный цвѣтъ головы и шеи; затѣмъ слѣдуетъ фіолетовый цвѣтъ шеи ниже бѣлаго перехвата и т. д. Такимъ. образомъ, послѣдовательность прокладки красокъ всецѣло зависитъ отъ тѣхъ тоновъ, которые имѣются на модели, въ постепенномъ порядкѣ ихъ яркости и чистоты, такъ что наиболѣе сложные сѣрые тона наносятся послѣдними. Этого порядка нужно придерживаться не только въ началѣ, но и все время до полной законченности работы. Если на вашемъ рисункѣ положены сначала чистые тона, какъ лапки, синее перышко и голова, то, сравнивая съ этими уже имѣющимися на бумагѣ цвѣтами другіе тона, легче подобрать сѣрыя краски для туловища селезня. Хорошо на первыхъ порахъ для сравненія силы красокъ на модели въ особенности, когда послѣдняя не имѣетъ яркихъ красокъ, положить рядомъ съ натюрмортомъ кусокъ какой-нибудь ярко-цвѣтной матеріи, съ которой вы время отъ времени сравниваете силу тоновъ, какъ на модели, такъ и у себя на работѣ. Этимъ въ значительной степени облегчается работа и вѣрнѣе можно подойти къ цвѣту натуры. Тона на рисункѣ слѣдуетъ прокладывать кистью по направленію движенія перьевъ: на головѣ, напримѣръ, и шеѣ — сверху внизъ, а на туловищѣ — слѣва направо, но не наоборотъ. Этимъ достигается большая реальность и легче передается

Рис. 35 а.

матеріалъ модели. Впрочемъ, вы сами придете къ этому заключенію, когда столкнетесь съ невозможностью достигнуть впечатлѣнія натуры обратнымъ путемъ.

Натюрмортъ рис. 35а, 35 и 36. Чучело пѣтуха. Способъ исполненія настоящаго натюрморта является противоположностью тому техническому пріему письма, который только что нами разсмотрѣнъ на натюрмортѣ селезня. Что это такъ, вамъ легко и самимъ убѣдиться, стоитъ только сравнить между собою предварительную прокладку красокъ того и другого натюрморта, т.-е. рисунокъ 34b съ рисункомъ 35. Оба рисунка представляютъ модель натюрморта одного и того же цикла — чучела птицы. Какъ на первомъ рисункѣ, такъ и на второмъ предварительные тона проложены одинъ только разъ; между тѣмъ рисунки очень разнятся между собою. Видимое отличіе ихъ другъ отъ друга заключается въ техникѣ письма акварелью. Съ сущностью и преимуществами перваго и второго пріемовъ работы мы сейчасъ и познакомимся.

Мы уже указывали на способъ исполненія натюрморта 34-го. Въ дополненіе къ сказанному нужно прибавить еще, что на моделяхъ съ недостаточно яркими и опредѣленными красками съ большимъ трудомъ достигаются контрастныя взаимоотношенія тоновъ и тѣмъ труднѣе, чѣмъ меньше площади, занимаемыя этими тонами. Въ свое время, когда мы говорили о контрастахъ, было указано, что гораздо легче заставить гармонировать два тона въ большихъ площадяхъ, чѣмъ въ маленькихъ, а между тѣмъ значеніе контраста небольшихъ площадей и даже отдѣльныхъ мазковъ кисти огромно. Слѣдовательно, большой неточности въ контрастѣ яркихъ красокъ большихъ площадей вы не сдѣлаете, такъ какъ это сразу рѣзко бросается въ глаза. Кромѣ того, въ большихъ красочныхъ пятнахъ легче сохранить свѣжесть и сочность тоновъ; даже нѣкоторая неточность ихъ гармоніи не умалитъ достоинства работы, такъ какъ здѣсь отклоненіе отъ контраста одного тона компенсируется яркостью другого. Не то нужно сказать о контрастѣ небольшихъ пятенъ.

Предположимъ, вы пишете съ натуры какой-нибудь сѣрый предметъ: камень, дорогу пыльную, стволъ дерева или, какъ на предыдущемъ натюрмортѣ, туловище селезня. Казалось бы, чего проще составить сѣрый нейтральный тонъ и покрыть имъ рисуемый предметъ, но на самомъ дѣлѣ это не такъ. Обыкновенно въ натурѣ не существуетъ сплошного одинаковаго цвѣта сѣраго тона, какъ и вообще нѣтъ предмета, который можно было бы выкрасить однимъ какимъ-нибудь цвѣтомъ. Сѣрый тонъ предметовъ подчиненъ тѣмъ же законамъ красочнаго разнообразія и различныхъ оттѣнковъ, какому подвергается вся окраска природы подъ дѣйствіемъ солнечнаго свѣта. Слѣдовательно, впечатлѣніе сѣраго тона не можетъ быть достигнуто путемъ оставленія одной сѣрой краски, а вызвано можетъ быть лишь только гармонированіемъ цѣлаго ряда различныхъ красокъ, съ преобладаніемъ, однако, общаго господствующаго оттѣнка. Всмотритесь въ рис. 34с, и вы увидите, что сѣрый тонъ туловища селезня состоитъ изъ массы мазковъ цвѣтныхъ пятенъ всевозможныхъ оттѣнковъ. Здѣсь вы видите, что въ одномъ мѣстѣ преобладаютъ зеленоватые оттѣнки, въ другомъ — фіолетовые, въ третьемъ — голубоватые и т. д., а всѣ въ цѣломъ даютъ впечатлѣніе сѣраго тона. Кромѣ того, благодаря этому разнообразію всевозможныхъ оттѣнковъ сѣраго тона получается то, что называется *живописью,* а не *раскраской.* Это основное положеніе цвѣтной гармоніи относится не только къ сѣрому тону, но и ко всѣмъ краскамъ вообще. Свѣжесть и сочность красокъ въ живописи могутъ

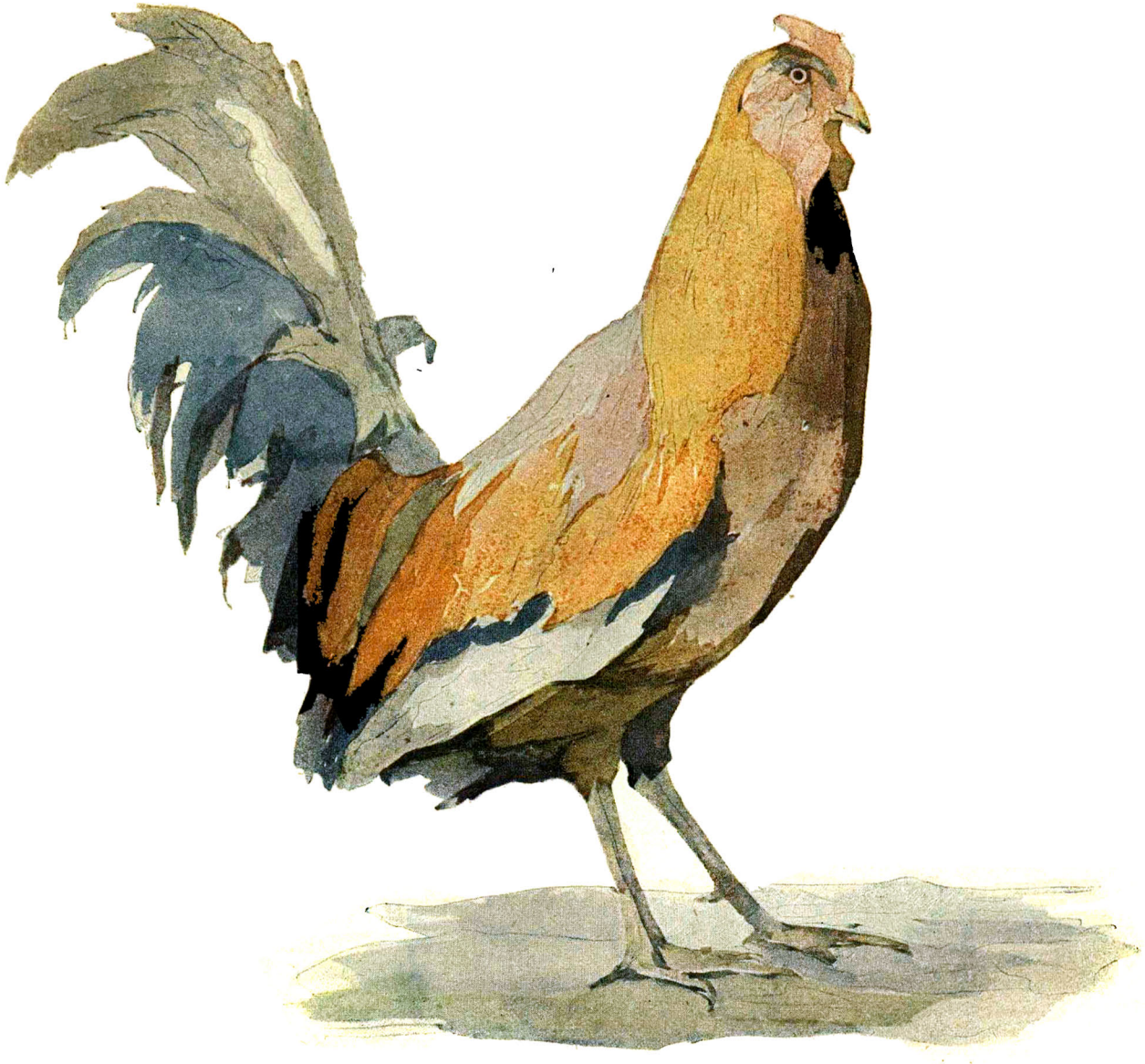


Рис. 35.

быть вызваны только такимъ контрастнымъ сочетаніемъ мелкихъ пятенъ различныхъ оттѣнковъ. Но такъ какъ достигнуть гармоніи мелкихъ пятенъ, не впадая въ противоположныя крайности, труднѣе, чѣмъ большихъ, то мы и рекомендуемъ въ этихъ случаяхъ способъ письма болѣе тщательный и осторожный. Мы говоримъ осторожный потому, что здѣсь легко впасть въ однотонность или пестроту, и тогда рисунокъ потеряетъ всю прелесть живописной гармоніи. Такимъ образомъ, вы видите, что разсмотрѣнный способъ выгоднѣе примѣнять въ тѣхъ случаяхъ, когда рисуемый предметъ имѣетъ однотонную, не яркую окраску.

Разберемъ теперь второй пріемъ работы акварелью, которымъ исполнена модель пѣтуха. Краска здѣсь значительно ярче по сравненію съ предыдущей моделью и вполнѣ опредѣленнаго цвѣта; слѣдовательно, особыхъ затрудненій при ихъ составленіи не можетъ быть. А разъ это такъ, то вы увѣреннѣй приступаете къ работѣ и первоначальную прокладку красокъ (рис. 35) дѣлаете не слабую, а во много разъ сильнѣе, съ такимъ расчетомъ, чтобы въ нѣкоторыхъ мѣстахъ можно было, не усиливая ея вторично, оставить такой же и въ законченномъ рисункѣ. Если же вы не рѣшаетесь на такую смѣлую прокладку изъ боязни испортить рисунокъ, то во всякомъ случаѣ вы возьмете тона интенсивнѣе и сильнѣе, нежели вы это сдѣлали бы на предыдущей модели. На нашемъ рис. 35 отчетливо видны широкія пятна красокъ, которыя написаны смѣлымъ мазкомъ и однимъ тономъ. Такихъ пятенъ здѣсь немного, и, несмотря на это небольшое количество ихъ, уже первая прокладка красокъ значительно приближаетъ вашъ рисунокъ къ натурѣ. Кромѣ того, вы видите, насколько здѣсь краски проложены смѣло, уже по одному тому, что одинъ тонъ мазка покрываетъ при соприкосновеніи сосѣдній тонъ; это, однако, не портитъ рисунка, но, наоборотъ, придаетъ ему больше жизни и художественнаго впечатлѣнія. Слѣдовательно, первый и второй пріемы ведутъ къ одной и той же цѣли — изображенію предмета въ томъ видѣ, въ какомъ онъ представляется въ натурѣ; но рисунокъ, какъ результатъ работы различными техническими пріемами, вызываетъ различное впечатлѣніе у зрителя. Въ первомъ случаѣ мы видимъ правильно нарисованныя формы модели, натуральные тона, сближающіе рисунокъ съ натурой; но такой рисунокъ не захватываетъ насъ, мы равнодушны къ его правдивости, къ его реальности. Совсѣмъ другое впечатлѣніе производитъ на насъ та работа, въ которой, кромѣ правдивости формъ и красокъ, есть еще нѣчто такое, что заставляетъ насъ подольше остановить на ней свое вниманіе, — это техника *художественнаго* воспроизведенія натуры, о чемъ мы сейчасъ и будемъ говорить.

Рис. 36.

НАТЮРМОРТЪ — ЧУЧЕЛО ЛИСИЦЫ (рис. 37 и 38).

Чтобы закончить нашъ отдѣлъ натюрмортовъ, мы помѣщаемъ еще одинъ примѣръ работы акварелью съ чучела лисицы. Весь тотъ матеріалъ, который мы привели въ нашемъ курсѣ, какъ модели натюрморта, долженъ васъ уже настолько подготовить технически и ознакомить съ красками, что исполненіе настоящей модели не встрѣтитъ какихъ-либо серьезныхъ затрудненій. Намъ было бы пріятно видѣть, чтобы читатели наши выполнили эту работу не только графически правильно и передали правдиво краски, но на ряду съ этимъ показали и свое мастерство въ изображеніи мертвой натуры. Прошло уже довольно много времени съ тѣхъ поръ, когда вы неувѣренно и робко впервые брали въ руки кисть, которая съ трудомъ повиновалась вашимъ внутреннимъ велѣніямъ. Теперь вы должны уже исполнить предлагаемую модель лисицы мастерски, преслѣдуя не только правдивость натуры, но и *художественное* воспроизведеніе ея.

Въ чемъ же должно выражаться это художественное воспроизведеніе натуры? Отвѣтимъ ли мы на поставленный вопросъ, если скажемъ, что художественная сторона акварельнаго рисунка заключается въ фотографической точности передачи изображаемаго сюжета? Нѣтъ. Если бы художественное изображеніе натуры преслѣдовало только эту цѣль, то мы также восхищались бы раскрашенной фотографіей, какъ мы восхищаемся произведеніями искусства. Абсолютно точное воспроизведеніе натуры безъ художественной стороны будетъ мертвымъ протоколомъ и, какъ таковое, фиксируетъ только то, что видитъ глазъ, безъ непосредственнаго участія внутренней индивидуальной особенности рисующаго. Классическое выраженіе, что художникъ долженъ имѣть циркуль въ глазу, нельзя понимать въ томъ смыслѣ, что художникъ обязанъ точно запротоколировать въ своемъ произведеніи натуру безъ малѣйшаго проявленія своего «я». Что художникъ долженъ чрезвычайно тонко видѣть пропорціи и форму предметовъ, объ этомъ не можетъ быть двухъ мнѣній, но что художникъ въ каждое свое произведеніе вкладываетъ свою душу, это также не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію. «Красота — единственное и несомнѣнное благо въ мірѣ», говоритъ великій мыслитель Л. Толстой. Этимъ чувствомъ прекраснаго, этимъ высшимъ благомъ, надѣлены отъ природы всѣ люди, а художникъ прежде всего, какъ человѣкъ, и человѣкъ, разбирающійся въ отвлеченномъ мірѣ красоты, развиваетъ и совершенствуетъ свои природныя дарованія; въ этомъ отношеніи онъ, понятно, возвышается надъ общимъ уровнемъ людей. Художникъ ярче видитъ красоту и чувствительнѣе ее воспринимаетъ, и чѣмъ рефлексы у художника сильнѣе, тѣмъ рельефнѣе они сказываются въ его работахъ. Пока художникъ учится, штудируетъ натуру, вырабатываетъ свою собственную технику, — онъ рабъ натуры. Но когда школа изученія формы и красокъ, или, какъ мы ее назвали, «школа графической грамотности», пройдена, и художникъ овла-

дѣлъ вполнѣ всѣми трудностями техники, то тогда онъ становится могущественнымъ господиномъ красоты окружающаго міра и міра отвлеченнаго. Въ своемъ опредѣленіи «что такое искусство?» *Л.* Толстой говоритъ: «искусство есть высочайшее проявленіе могущества въ человѣкѣ». Слѣдовательно, художникъ въ своихъ произведеніяхъ проявляетъ свою высшую мощь, и чѣмъ больше этой мощи въ художникѣ, тѣмъ больше будетъ индивидуальности въ его творчествѣ. Такимъ образомъ признавать за художественное произведеніе съ фотографической точностью исполненный рисунокъ нельзя. Въ каждомъ художественномъ произведеніи, будь это картина или простой натюрмортъ, всегда остается отпечатокъ индивидуальныхъ особенностей исполнителя.

Съ другой стороны, въ послѣднее время художники-новаторы, представители кубистовъ, футуристовъ и эго-футуристовъ, въ своихъ «произведеніяхъ» совершенно вычеркнули натуру, какъ основу всякаго художественнаго произведенія. Форму у нихъ вытѣснила линія, а красочную гамму — пестрая мазня. Прикрываясь красивыми фразами, что образцы классическихъ произведеній для нихъ устарѣли, что искусство должно итти новыми путями, что форма должна быть замѣнена отвлеченной линіей, а краски могутъ производить впечатлѣніе при какомъ угодно сочетаніи тоновъ и т. д., эти создатели новой школы живописи въ своемъ безобразіи дошли до геркулесовыхъ столбовъ. Они устраивали цѣлыя выставки съ массою полотенъ, выпачканныхъ краской (иначе нельзя назвать эти произведенія). Достаточно вспомнить нѣсколько названій такихъ выставокъ, напр.: выставка «Треугольникъ», «Ослиный хвостъ», «Бубновый валетъ» и т. д., чтобы имѣть представленіе о прелестяхъ, выставленныхъ на этихъ выставкахъ. На нихъ вы можете встрѣтить портретъ дѣвушки съ зеленымъ лицомъ и синими глазами или наоборотъ, бѣгущаго человѣка съ безчисленнымъ количествомъ ногъ, портретъ старика, изображеннаго при помощи четырехъ треугольниковъ, и т. д., — словомъ, здѣсь изображаютъ всякій сумбуръ, который взбредетъ въ голову «художнику». Вначалѣ публика охотно посѣщала выставки футуристовъ, внимательно присматривалась къ картинамъ, стараясь разгадать этотъ ребусъ, но уходила въ полномъ недоумѣніи. Критика рѣзко раздѣлилась на два лагеря: въ одномъ говорили, что это издѣвательство надъ публикой, а въ другомъ кричали: «какъ же, помилуйте, тутъ что-то есть особенное, это — новые горизонты въ искусствѣ!» Публика опять шла на выставки, старалась найти это «что-то», но, не найдя тамъ ничего, съ веселыми шутками уходила обратно. Мало-по-малу выставки представителей новаго направленія съ каждымъ годомъ лишались своихъ посѣтителей, и въ послѣдніе два года эти выставки къ счастью прекратили совершенно свое существованіе. Что же, вы думаете, что эти новаторы продолжаютъ работать во имя своихъ идей? Ничего подобнаго: они уже забыли, гдѣ у нихъ лежатъ палитра и краски.

Чѣмъ же объяснить такое разочарованіе и даже пренебреженіе къ искусству людей, такъ фанатично защищавшихъ свои тенденціи въ живописи? Объясненіе очень простое. Всѣ эти крайніе новаторы стремились въ «знаменитости» слишкомъ рано, не пройдя основательно школы графической грамотности. Не будучи въ состояніи справиться ни съ рисункомъ, ни съ красочной задачей, но желая во что бы то ни стало «выдвинуться», чтобы о нихъ говорили и писали, они, естественно, должны были выставлять что-нибудь изъ ряда вонъ выходящее, кричащее и бьющее въ глаза.

Вотъ тутъ-то и началось кривлянье и балаганщина. Придумать и написать что-либо наиболѣе несуразное и дикое ставилось этими художниками за идеалъ. А разъ общество и печать перестали обращать вниманія на сумасбродныя произведенія выскочекъ, мечтавшихъ чистое искусство низвергнуть съ его высокаго пьедестала, то имъ оставалось только совершенно забросить свои потуги въ сизифовой работѣ, такъ какъ написать, а тѣмъ паче создать нѣчто трезвое и нормальное они не въ силахъ были.

Мы привели здѣсь два способа изображенія натуры, но какъ тотъ, такъ и другой представляютъ собою двѣ противоположныя крайности, не входящія въ задачи художественной работы. Тѣмъ не менѣе, копированіе натуры на первыхъ ступеняхъ обученія рисованію является безусловно необходимымъ, что доказано многими примѣрами дѣятельности какъ художниковъ старой школы, такъ и художниковъ нашего времени. Между тѣмъ обратнаго явленія, т.-е. перехода отъ безшабашной, анархической «мазни» къ художественной передачѣ формъ, въ исторіи живописи не наблюдалось. Искусство — свободно, но свободно лишь въ томъ смыслѣ, что художникъ самъ устанавливаетъ для себя законы, сообразно велѣніямъ своего внутренняго чувства. Помните у Пушкина: «Ты самъ свой высшій судъ!» Но *беззаконіе* не есть свобода, и такъ же нетерпимо въ искусствѣ, какъ и во всякой иной области. Мы уже упоминали въ нашемъ курсѣ, что переходъ отъ рабскаго копированія натуры къ художественной передачѣ ея совершается самъ собою одновременно съ выработкой своей собственной техники живописи. Чрезвычайно трудно охарактеризовать, въ чемъ должна выражаться *художественная* техника живописи. Во всякомъ случаѣ она должна быть чѣмъ-то среднимъ между тѣми двумя крайностями, о которыхъ говорилось выше. Какъ примѣръ такой *художественной* передачи натюрморта, мы и помѣщаемъ натюрмортъ съ чучела лисицы (рис. 38). Эта работа должна вѣнчать вашъ отдѣлъ натюрмортовъ, а потому техническая сторона исполненія ея тоже должна выражать всю сумму вашихъ познаній, пріобрѣтенныхъ на цѣломъ рядѣ предыдущихъ работъ. Съ одной стороны, правильность рисунка должна быть безукоризненная въ смыслѣ построенія, а, съ другой стороны, прокладка красокъ должна отличаться полной увѣренностью. Эти два могучіе фактора въ рукахъ художника даютъ ему полную возможность быть господиномъ своей работы. Вы уже въ данномъ случаѣ совершенно не должны тратить излишней энергіи на контуръ, на подбираніе тоновъ, а слѣдить только за тѣмъ, чтобы работа ваша носила не только впечатлѣніе изображаемаго сюжета, но и выражала ваше собственное настроеніе. Быстро набрасываете контуръ (рис. 37) въ самыхъ общихъ линіяхъ построенія и приступаете къ краскамъ и уже кистью дополняете нѣкоторыя детали контура, подчеркивая его тамъ, гдѣ это необходимо, и въ томъ мѣстѣ, гдѣ подскажетъ ваше чутье. Нашъ рисунокъ 38 настолько удачно воспроизведенъ, что по немъ легко разобраться въ техникѣ письма. Здѣсь нѣтъ ни «зализанности», ни вырисованныхъ отдѣльныхъ пушинокъ шерсти, и даже не вырисованы пальцы на лапахъ, а все вниманіе сосредоточено на головѣ лисицы. Если вы сразу взглянете на рисунокъ, то прежде всего вамъ бросится въ глаза хищное выраженіе живыхъ глазъ лисицы; затѣмъ вы уже будете разбираться въ томъ, какъ исполнено остальное несущественное. Это первое впечатлѣніе и даетъ ключъ къ пониманію сущности художественной работы. То, что въ

модели вы находите главнымъ и ставите себѣ основной задачей, съ того вы и начинаете писать. Въ данномъ случаѣ берете сіенну жженную съ небольшой примѣсью слоновой кости и прокладываете ею осторожно сначала голову, а затѣмъ быстро и все туловище, не заботясь о томъ, что въ нѣкоторыхъ мѣстахъ краска вышла за предѣлы контура, намѣченнаго карандашомъ, какъ на спинѣ за ухомъ, на головѣ и т. д. Тутъ же прибавляете слоновой кости къ разведенной уже краскѣ и сочнымъ пятномъ прокладываете въ натуральную силу тона темныя мѣста тѣней справа и слѣва отъ орнамента, внизу у подставки и на концахъ лапокъ. Пока вы прокладывали темныя пятна, первоначальная краска на головѣ просохла, и вы тѣмъ же темнымъ тономъ рисуете углубленія въ ушахъ, зрачки глазъ и отверстія носа. Все это вы дѣлаете, не выжидая, пока краска на рисункѣ совершенно высохнетъ, такъ какъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ выгоднѣе накладывать новый тонъ на полусырую предыдущую краску. Всѣ второстепенныя пятна, какъ, напримѣръ, на подставкѣ, на фонѣ, не старайтесь стушовывать, а пусть краска сохнетъ въ томъ положеніи, въ какомъ пятно легло на бумагу. Такая кажущаяся небрежность исполненія второстепеннаго только подчеркиваетъ и выдѣляетъ главное, а всей работѣ придаетъ художественное впечатлѣніе. Само собою разумѣется, что если вы одинаково небрежно выполните весь рисунокъ, т.-е. главное не будетъ нарисовано тщательнѣе сравнительно съ остальнымъ, то художественнаго впечатлѣнія вы не получите. Кромѣ того, всѣ краски по цвѣту должны соотвѣтствовать натурѣ, хотя въ нѣкоторыхъ мѣстахъ тона можно нѣсколько усилить, дабы тѣмъ самымъ подчеркнуть характеръ окраски. На нашемъ рисункѣ такое искусственное усиленіе тона видно на задней правой ногѣ въ нижней ея части и на ушахъ, тѣмъ не менѣе оно нисколько не нарушаетъ общаго впечатлѣнія. Какъ видите, даже край орнамента не вычерченъ совершенно ровной линіей, а какъ бы случайно краска фона заходитъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ на край орнамента, а рисунокъ самаго орнамента еле намѣченъ легкими пятнами. Словомъ, на что вы ни посмотрите, кромѣ, понятно, головы, все написано какъ бы невзначай и случайно, а на самомъ дѣлѣ каждое отдѣльное пятнышко, каждый тонъ мазка, а равнымъ образомъ и самый характеръ мазка имѣютъ свой смыслъ и оправданіе въ общей работѣ. Если бы, напримѣръ, вмѣсто тѣхъ кажущихся рѣзкихъ пятенъ на фонѣ справа отъ орнамента, мы закрасили всю площадь однимъ ровнымъ тономъ или сдѣлали незамѣтнымъ переходъ отъ темно-коричневаго къ сѣрому фону, то мы не получили бы такого впечатлѣнія *художественной* работы, какое даетъ намъ соотвѣтствующая трактовка контрастовъ.

Такимъ образомъ, непремѣннымъ условіемъ всякой художественной работы является *правильность тона изображаемаго предмета, выдѣленіе болѣе тщательной отдѣлкой главнаго сюжета и упрощеніе несущественныхъ деталей.*

При дальнѣйшемъ вашемъ совершенствованіи въ техникѣ передачи мертвой натуры, когда вы будете писать композиціи съ человѣческими фигурами, натюрмортъ будетъ встрѣчаться на каждомъ шагу, но тамъ онъ не будетъ играть главной роли, а будетъ только служить декораціей для фигуръ или обстановкой, сопутствующей той или иной композиціи. Основательное изученіе техники натюрморта, которымъ вы занимались до сихъ поръ, дастъ вамъ возможность безъ особыхъ затрудненій справиться съ самой сложной задачей въ будущихъ работахъ.

Рис. 37.

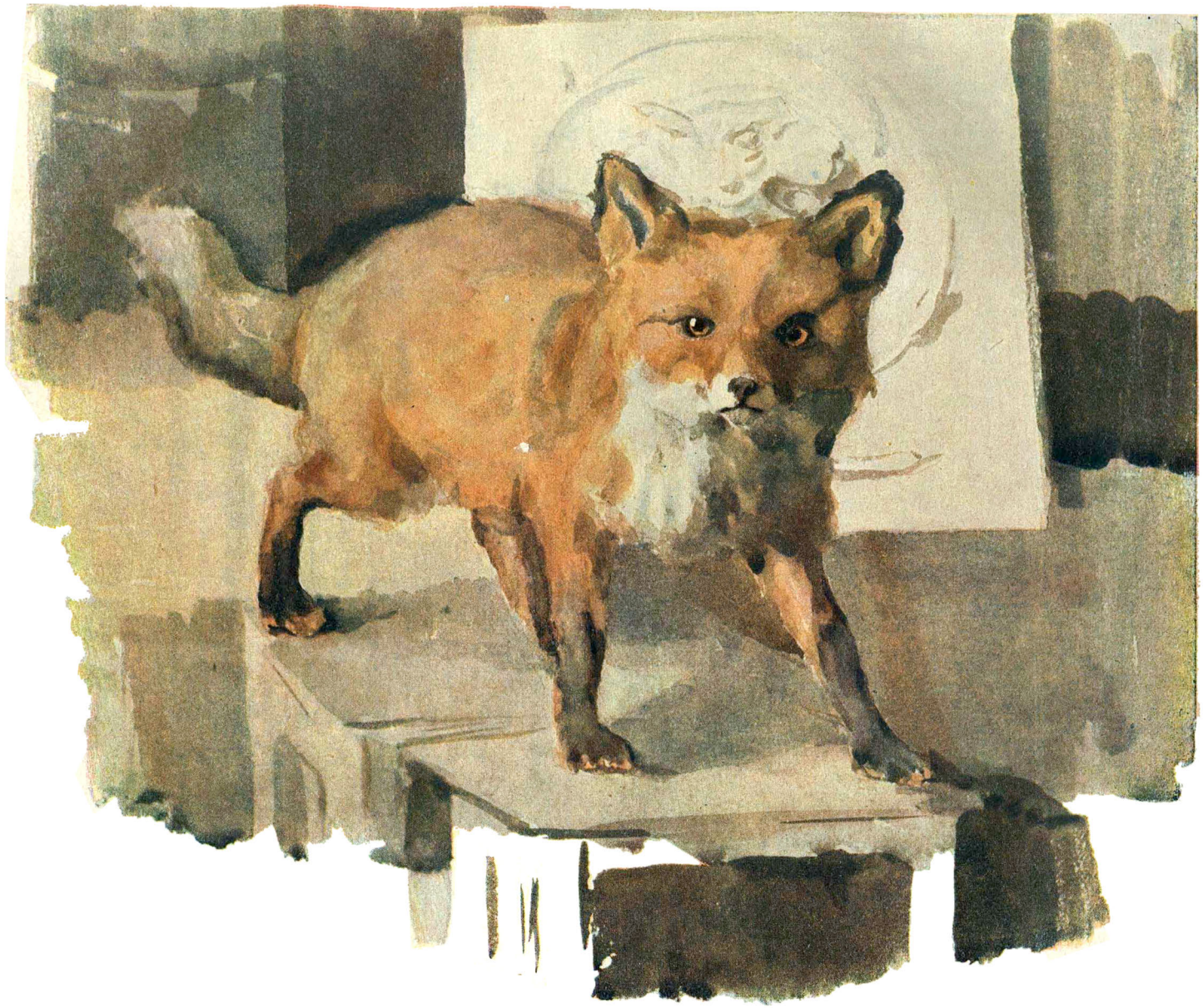


Рис. 38.

ПЕЙЗАЖЪ.
О ПЕЙЗАЖѢ ВООБЩЕ.

Съ наступленіемъ теплыхъ лѣтнихъ дней большіе города покидаются жителями, имѣющими возможность провести хоть нѣкоторое время на лонѣ природы. Послѣ долгой зимы, въ теченіе которой горожанамъ приходится работать въ закрытыхъ душныхъ помѣщеніяхъ, естественно ихъ желаніе вырваться подъ открытое небо. Примѣромъ можетъ служить намъ Петроградъ съ его многочисленными государственными и частными учрежденіями и чиновниками, связанными службою въ этихъ учрежденіяхъ. Наша «Сѣверная Пальмира» въ лѣтнее время почти совершенно прекращаетъ свою жизнь: всѣ отъ богатыхъ и зажиточныхъ до послѣдняго швейцара и дворника стремятся воспользоваться отпускомъ и уѣхать въ деревню. Тѣ же, кто лишенъ возможности уѣхать въ провинцію, въ свободное время подъ вечеръ или въ праздничный день спѣшатъ куда-нибудь за городъ или на «острова», чтобы лишній часъ быть въ непосредственномъ соприкосновеніи съ природою. Для человѣка, просиживающаго большую часть времени въ закрытомъ помѣщеніи, нѣтъ большаго наслажденія, какъ провести нѣкоторое время на чистомъ воздухѣ, уединившись въ укромный уголокъ, гдѣ можно найти полное спокойствіе и запастись свѣжими силами. Забывъ о своихъ повседневныхъ треволненіяхъ, онъ наслаждается красотами природы. Будь это поле, лѣсъ, берегъ моря или общественный паркъ, — вездѣ соскучившійся по природѣ глазъ найдетъ сюжетъ, на которомъ онъ остановится подольше. Если природа манитъ къ себѣ и чаруетъ всѣхъ людей вообще, то несомнѣнно, что художникъ съ первыми теплыми днями долженъ находиться на воздухѣ вмѣстѣ съ неразлучнымъ спутникомъ его — ящикомъ съ красками и блокомъ. Мы говоримъ о необходимости постоянно имѣть при себѣ хотя бы небольшой альбомъ и ящикъ съ красками потому, что въ любомъ мѣстѣ можетъ найтись живописный уголокъ, который вы захотите запечатлѣть на бумагѣ. Часто, гуляя безъ необходимыхъ принадлежностей для живописи и натыкаясь на живописныя мѣста, приходится сожалѣть, что нѣтъ подъ рукой красокъ. Иногда случается еще и такъ, что вы заранѣе назначили себѣ день, въ который вы отправитесь на этюды, но въ этотъ день можетъ случиться ненастная погода или настроеніе у васъ будетъ скверное, и вы, побродивъ часъ-другой, ничего не сдѣлаете, потерявъ такимъ образомъ весь день. Поэтому мы рекомендуемъ всегда имѣть съ собою кожаную сумку (рис. 7 и 8) съ принадлежностями, которую удобнѣе носить на ремнѣ черезъ плечо подъ курткой, или небольшой металлическій ящикъ, помѣщающійся въ карманѣ, и альбомъ или блокъ. Хорошо также имѣть складной желѣзный или деревянный стулъ, но если такового не имѣется, то и безъ него можно обойтись, такъ какъ всегда можно найти гдѣ-нибудь сухое мѣсто и усѣсться просто на землѣ или на камнѣ.

Когда говорятъ о работѣ на открытомъ воздухѣ, то имѣютъ въ виду преимущественно *пейзажъ*. Задачи пейзажа очень обширны и разнообразны; въ нихъ входятъ какъ общая панорама мѣстности, такъ и отдѣльная часть ея, а соотвѣтственно этому и работа на воздухѣ въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ преслѣдуетъ опредѣленную цѣль.

ВЫБОРЪ СЮЖЕТА.

Первый разъ, когда вы выходите на лоно природы писать этюды, вы невольно задаете себѣ вопросъ: «А что же мнѣ писать и съ чего начать?» Вокругъ васъ по всѣмъ направленіямъ прекрасная даль, подернутая синеватой дымкой, поля, луга, извивающаяся голубой лентой рѣка съ прибрежными деревьями, кустарникомъ или камышами, съ какой-нибудь деревушкой на косогорѣ, — все это такъ и просится на картину. Если вы живете на берегу моря или озера и выйдете на берегъ, то и здѣсь столкнетесь съ вопросомъ, что нужно захватить въ поле вашего зрѣнія, чтобы изображенный сюжетъ былъ интереснымъ. При выборѣ сюжета, т.-е. того объекта, который долженъ быть изображенъ на вашемъ холстѣ или бумагѣ, необходимо считаться со многими данными; съ ними мы и познакомимся.

Прежде всего для выбора сюжета необходимо имѣть такое же развитое художественное чутье и чувство мѣры, какъ и при составленіи красокъ, при композиціи и вообще при рисованіи съ натуры. Выборъ сюжета есть задача чисто художественнаго свойства, а отнюдь не механическая, тѣмъ не менѣе приходится, конечно, до извѣстной степени считаться, напримѣръ, съ форматомъ бумаги, съ тѣмъ количествомъ времени, которое вы намѣрены приблизительно посвятить данной работѣ, и, наконецъ, съ той цѣлью, которую вы преслѣдуете въ вашей работѣ. Примѣнительно къ этому пишущій съ натуры и приступаетъ къ работѣ. Если, напримѣръ, вы желаете написать небольшой этюдъ, задаваясь цѣлью тщательно нарисовать контуръ и взять правильное отношеніе красочныхъ пятенъ одного какого-нибудь предмета, напримѣръ, ствола дерева, бревна, лодки, избушки, части берега съ водой и т. д., то вы и располагаете на холстѣ этотъ предметъ такимъ образомъ, чтобы этотъ главный предметъ былъ по возможности крупнѣе. Понятно, величина главнаго предмета не должна быть настолько крупной, чтобы не оставалось мѣста для фона, который служитъ для сравненія силы тона и свѣта. Безъ сравненія ближайшаго предмета съ окружающимъ его фономъ трудно и почти невозможно взять правильное отношеніе тоновъ, даже въ общей ихъ массѣ. Наоборотъ, достаточно взять фонъ хотя бы въ общихъ, но правильныхъ пятнахъ, вырисовавъ тщательно желаемый предметъ, чтобы задача этюда была достигнута. Примѣромъ такого этюда съ вполнѣ законченнымъ переднимъ планомъ можетъ служить нашъ рис. 39, гдѣ преслѣдовалась цѣль изобразить часть берега съ отражающимися въ водѣ зеленью и стволами деревьевъ.

Другимъ видомъ этюда является пейзажъ съ далью, небомъ и видимымъ горизонтомъ. Въ такихъ случаяхъ, когда требуется изобразить отдаленные предметы и горизонтъ, то для облегченія задачи стараются помѣстить на первомъ планѣ какой-либо предметъ, дабы имѣть возможность сравнивать силу окраски передняго плана съ отдаленными предметами (рис. 41). Здѣсь, какъ и въ предыдущемъ случаѣ, предметы, расположенные ближе къ зрителю, рисуются тщательнѣе, и по возможности берется натуральная окраска. Только такимъ образомъ можно правильно передать мягкость дали.

Указывая на два вышеупомянутые вида этюдовъ, мы не имѣли въ виду только этими формами ограничить работу нашихъ читателей на открытомъ воздухѣ. Описанные два вида этюдовъ являются наиболѣе типичными въ той массѣ работъ, кото-

Рис. 39 а.

Рис. 39.

рыя могутъ быть исполнены при писаніи этюдовъ съ натуры. Все то, что можетъ быть подведено подъ общее понятіе «этюда съ натуры», въ природѣ безконечно разнообразно; рекомендовать поэтому писать какіе-либо опредѣленные мотивы было бы непростительной ошибкой. Наоборотъ, мы совѣтуемъ нашимъ читателямъ писать съ натуры *все*, что такъ или иначе привлечетъ ихъ вниманіе. Но при всемъ разнообразіи сюжетовъ необходимо, однако, твердо помнить принципъ послѣдовательности, какъ объ этомъ неоднократно говорилось въ началѣ курса. Поэтому сначала берите самые простые сюжеты, напримѣръ, часть ствола дерева у корня и немного травы или одинъ какой-нибудь камень, поросшій зеленымъ мхомъ, — словомъ, начинайте съ несложныхъ предметовъ, но старайтесь по возможности, какъ въ краскахъ, такъ и въ рисункѣ, во всѣхъ деталяхъ приблизиться въ натурѣ. Затѣмъ постепенно можно усложнять работу, вводя все больше и больше предметовъ и увеличивая площадь, занимаемую ими въ каждой отдѣльной работѣ. Только послѣ одного-другого десятка нетрудныхъ этюдовъ переходите къ этюду — пейзажу.

Для удобства выбора того или другого сюжета на открытомъ воздухѣ, въ особенности на первыхъ порахъ, когда вы еще не можете сразу выдѣлить изъ общей массы пейзажа то, что вы желали бы изобразить на кускѣ вашей бумаги или холстѣ, мы рекомендуемъ пользоваться т. н. «черной рамкой». Устройство ея таково: въ кускѣ жести продолговатой формы прорѣзано отверстіе прямоугольной формы, размѣромъ приблизительно 3 X 5 дюймовъ. При такихъ размѣрахъ отверстія сама рамка должна быть не уже $2^1/_2$—3 дюймовъ. Рамка эта вставлена въ особую кассетку такимъ образомъ, что она по желанію можетъ сколько нужно свободно выдвигаться. Какъ самая рамка, такъ и кассетка, въ которую она вкладывается, выкрашены въ черный или темно-сѣрый цвѣтъ.

Черной рамкой пользуются слѣдующимъ образомъ. Измѣряютъ форматъ бумаги или холста, а затѣмъ выдвигаютъ изъ кассетки черную рамку настолько, чтобы отношеніе вышины ея отверстія къ ширинѣ равнялось такому же отношенію вышины къ ширинѣ бумаги или холста. Но отсюда не слѣдуетъ, что размѣры бумаги должны непремѣнно равняться размѣрамъ отверстія рамки: необходимо только, чтобы пропорціи формата бумаги соотвѣтствовали пропорціи формата отверстія рамки. Затѣмъ вы берете рамку въ правую руку, наводите ее на тотъ предметъ или сюжетъ, который вы хотите рисовать, и такимъ образомъ фиксируете только то, что желаете изобразить. Если въ отверстіе рамки видно больше того сюжета, который вамъ необходимъ, то вы, выпрямляя руку, отдаляете рамку отъ себя, вслѣдствіе чего пространство, захватываемое рамкой, сокращается. При обратномъ явленіи, т.-е. если вы хотите захватить большее пространство на вашъ холстъ, рамку слѣдуетъ соотвѣтственно приблизить къ глазамъ. Смотрѣть сквозь рамку нужно однимъ глазомъ, закрывъ другой.

О ТЕХНИКѢ ПИСАНІЯ ЭТЮДОВЪ СЪ НАТУРЫ.

Лѣтніе этюды съ натуры по техническому пріему можно подраздѣлить приблизительно на двѣ категоріи. Къ первой относятся этюды *«законченные»*, а ко второй — этюды, исполняющіеся быстро, такъ называемые *«нашлепки»*. Такое относительное

подраздѣленіе работъ на воздухѣ можетъ быть примѣнено не только къ акварели, но и къ живописи масляными красками. Законченными этюдами называются тѣ работы, въ которыхъ главной цѣлью ставится не столько сюжетъ и картинность группировки изображаемыхъ предметовъ, сколько штудировка формъ и правильность красокъ. Въ этихъ работахъ допускается даже «засушиваніе» рисунка въ ущербъ сочности и мягкости красокъ, лишь бы достигнуть полнаго впечатлѣнія натуры. Писаніе законченныхъ этюдовъ есть изученіе азбуки пейзажной живописи, поэтому, чѣмъ больше будетъ исполнено вами законченныхъ этюдовъ съ натуры, тѣмъ большаго успѣха вы достигнете въ пейзажѣ. Но не всегда есть возможность доводить этюдъ до конца, а иногда даже необходимо послѣ нѣсколькихъ вполнѣ законченныхъ этюдовъ сдѣлать два-три быстро въ какіе-нибудь полчаса. Работы, исполненныя съ натуры въ короткій срокъ, у художниковъ носятъ спеціальное названіе «нашлепковъ». Представьте себѣ такой случай. Вы выходите въ открытое поле. По небу плывутъ разорванныя облака, отъ времени до времени заслоняющія лучи солнца, а вслѣдствіе этого на поверхности земли поперемѣнно появляются широкія пятна тѣни въ одномъ мѣстѣ и поляны, залитыя солнцемъ. При отсутствіи вѣтра отдѣльныя облака плывутъ довольно медленно, во всякомъ случаѣ солнце бываетъ закрыто тучей минутъ 20—30. Этотъ промежутокъ времени вполнѣ достаточенъ, чтобы быстро схватить общій колоритъ солнечныхъ пятенъ. Вообще художнику, работающему подъ открытымъ небомъ, очень часто приходится наблюдать чрезвычайно красивыя, но быстро мѣняющіяся явленія природы, какъ, напр., надвигающуюся грозовую черную тучу, заходъ солнца, красивыя комбинаціи и освѣщеніе облаковъ и т. д. Художникъ желаетъ запечатлѣть на бумагѣ красивый моментъ, который не повторится больше, а промежутокъ времени для исполненія этой работы неизвѣстенъ художнику, и трудно даже приблизительно опредѣлить его. Какъ же быть въ такихъ случаяхъ, и на что нужно обратить вниманіе, чтобы использовать продуктивно короткій срокъ времени? Въ такихъ случаяхъ поступаютъ слѣдующимъ образомъ. Контуръ карандашомъ либо совершенно не рисуютъ, а сразу пишутъ красками, либо набрасываютъ его нѣсколькими линіями съ такимъ расчетомъ, чтобы на контуръ было затрачено 5—6 минутъ. Затѣмъ быстро разводятъ необходимый тонъ краски и широкими пятнами прокладываютъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ это необходимо, выдерживая взаимоотношенія тоновъ между собою. Понятно, что при такихъ условіяхъ не приходится думать о законченности этюда. Здѣсь важно схватить общее впечатлѣніе, если же время позволяетъ, то можно вести работу и дальше, детальнѣе разрабатывая весь этюдъ одновременно, а не какую-нибудь отдѣльную его часть.

Этюды на воздухѣ вообще нельзя разсматривать, какъ картину или самостоятельную композицію. Это — тотъ же натюрмортъ, но только болѣе сложный.

Въ нашемъ курсѣ мы воспроизводимъ два типа этюдовъ съ натуры. Одинъ изъ нихъ законченный (рис. 39) — часть берега съ деревьями и водой, а второй — этюдъ незаконченный: деревня, освѣщенная солнцемъ (рис. 41).

ЭТЮДЪ ДЕРЕВЬЕВЪ И ВОДЫ (законченный; рис. 39а и 39).

Располагая достаточнымъ временемъ, вы задаетесь цѣлью добиться въ своемъ рисункѣ того соотношенія красокъ, которое вы видите въ натурѣ. Поэтому рисуете

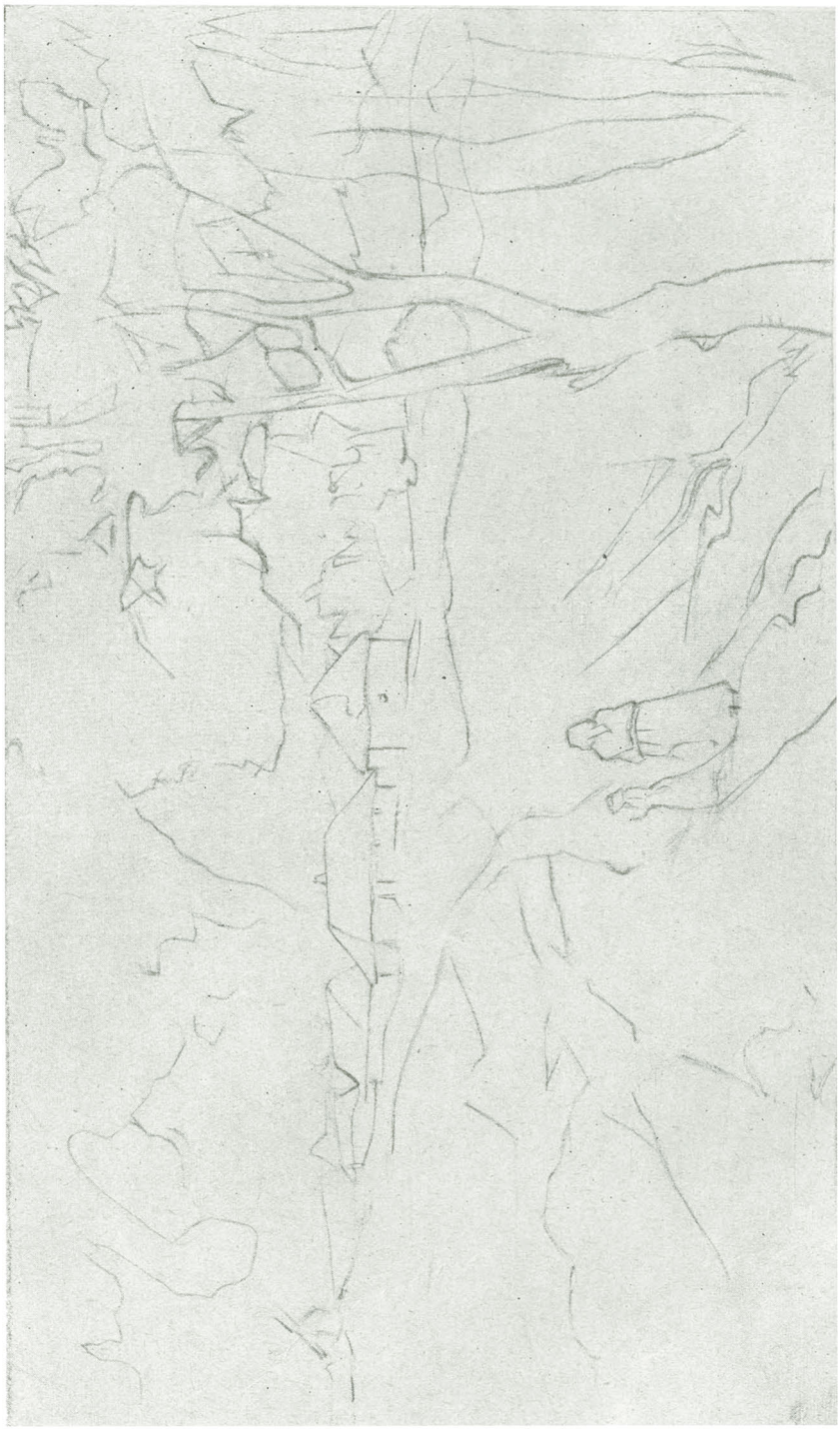


Рис. 40.

Рис. 41.

свинцовымъ карандашомъ тщательный контуръ. Удѣлять, однако, слишкомъ много времени контуру не слѣдуетъ, и если на контуръ вы потратите 20—30 минутъ, то этого будетъ вполнѣ достаточно. Если пожелаете нѣкоторыя детали въ контурѣ дополнить, то это можно будетъ сдѣлать и впослѣдствіи кистью. Принципъ работы красками съ натуры остается тотъ же, что и при рисованіи натюрморта, т.-е. прежде, чѣмъ начать писать красками, вы прищуриваете глаза и смотрите, гдѣ у васъ въ пейзажѣ самое свѣтлое мѣсто и самыя глубокія тѣни. Чтобы нагляднѣе показать соотношеніе свѣта и тѣни, мы помѣщаемъ силуэтъ того же сюжета въ одномъ тонѣ (рис. 39а), исполненный китайской тушью. Глядя на этотъ однотонный рисунокъ, вы видите, что самое свѣтлое мѣсто будетъ блики на водѣ у берега, а самое темное пятно — корень дерева, все же остальное будетъ темнѣе. Придерживаясь такого соотношенія, вы и начинаете разводить краску, подбирая по возможности тона, близкіе къ натурѣ. Прокладываете краски въ такомъ же порядкѣ, какъ и раньше, т.-е. сначала легкимъ тономъ, а затѣмъ все болѣе и болѣе усиливая до натуральной силы тона. Если освѣщеніе не мѣняется, то этюдъ, который вы хотите закончить вполнѣ, полезно писать какъ можно дольше. Если же солнечное освѣщеніе остается болѣе или менѣе въ одинаковомъ положеніи только часъ или два, а затѣмъ тѣни мѣняются, то можно посвятить этюду нѣсколько сеансовъ, но при этомъ нужно приходить работать на слѣдующій день въ тѣ же часы, въ которые начата работа. Кромѣ того, нужно, конечно, чтобы и погода соотвѣтствовала предыдущему дню.

Для писанія этюдовъ съ натуры можно прибавить къ вашей палитрѣ и нѣкоторыя другія краски, которыми вы до сихъ поръ не пользовались. Дѣло въ томъ, что въ природѣ встрѣчаются такіе цвѣта, которые трудно, въ особенности начинающему, составить изъ тѣхъ красокъ, которыя нами были указаны вначалѣ. Среди зеленыхъ оттѣнковъ листвы есть такіе тонкіе переходы, что составить ихъ изъ небольшого количества красокъ можетъ только опытный художникъ.

Припомнимъ теперь нѣкоторые законы воздушной перспективы, о которыхъ мы упоминали при знакомствѣ съ писаніемъ натюрмортовъ. Въ пейзажѣ воздушная перспектива какъ нельзя лучше видна въ самой натурѣ. Чтобы составить себѣ ясное представленіе о воздушной перспективѣ, стоитъ только выйти раннимъ утромъ на берегъ моря или на поле и, ставъ спиной къ восходящему солнцу, посмотрѣть на горизонтъ. Все обширное пространство моря или полей, начиная отъ горизонта, какъ бы покрыто легкой голубой дымкой, такъ что настоящую окраску предметовъ вы видите только вблизи себя. Правда, по мѣрѣ того, какъ солнце поднимается надъ горизонтомъ, эта голубоватая дымка утра постепенно разсѣивается, но все-таки даже въ полдень горизонтъ и дальніе предметы имѣютъ голубовато-фіолетовую окраску, между тѣмъ какъ ближайшіе предметы, ярко освѣщенные солнцемъ, имѣютъ почти чистые тона красокъ. Воздушная перспектива иначе называется *«красочной перспективой»*, такъ какъ она разсматриваетъ окраску предметовъ въ зависимости отъ разстоянія ихъ отъ зрителя. Такимъ образомъ, воздушная перспектива основана на томъ, что *красочность и яркость предметовъ ослабѣваетъ по мѣрѣ ихъ удаленія отъ зрителя.* На основаніи такого закона воздушной перспективы, въ этюдахъ и картинахъ, какъ пейзажнаго, такъ и жанроваго характера, различаютъ *планы,* какъ контур-

ные, такъ и красочные. Такъ, напримѣръ, если изображаемый предметъ находится вблизи зрителя, то на картинѣ онъ займетъ мѣсто на первомъ планѣ, а все остальное въ зависимости отъ разстоянія будетъ изображено на второмъ, третьемъ и т. д. планахъ. Представленіе о красочныхъ планахъ вы получите, когда всмотритесь въ рис. 41, о которомъ мы сейчасъ и будемъ говорить.

ЭТЮДЪ ДЕРЕВНИ (незаконченный; рис. 40 и 41).

Какъ мы уже говорили, второй категоріей этюдовъ являются незаконченныя работы, или такъ называемые *нашлепки.* Нашъ рисунокъ 40 не вполнѣ характеризуетъ терминъ *нашлепка,* такъ какъ онъ въ переднемъ своемъ планѣ все-таки до извѣстной степени вырисованъ. Чтобы цѣль быстраго наброска была достигнута, достаточно положить широкой кистью три-четыре красочныхъ пятна, связавъ ихъ между собою. Такъ, напримѣръ, на нашемъ рис. 41 есть четыре основныхъ тона: теплый зеленый (тѣни и листва), теплый свѣтло-желтый (полоса солнечнаго освѣщенія), свѣтло-коричневый (тонъ земли) и, наконецъ, голубой тонъ неба. Если эта основная красочная гамма взята вѣрно, если между тонами выдержано контрастное отношеніе, то этого будетъ вполнѣ достаточно для этюда-наброска. Перспективными, или красочными планами, здѣсь будутъ слѣдующія части: первый планъ — дерево, второй — движущіяся по дорожкѣ фигуры, на третьемъ — хаты, а на послѣднемъ — вѣтряная мельница. Этихъ четырехъ плановъ вполнѣ достаточно, чтобы передать впечатлѣніе натуры и воздушную перспективу. Если время будетъ вамъ позволять, то само художественное чутье ваше подскажетъ, что еще нужно прибавить, нарисовать тщательнѣе и вообще болѣе или менѣе выдѣлить.

КАКЪ ПОЛЬЗОВАТЬСЯ ЭТЮДАМИ ПРИ ПИСАНІИ КАРТИНЫ?

Вопросъ о томъ, какъ пользоваться этюдами при писаніи картинъ у себя въ мастерской, остается открытымъ, такъ какъ на этотъ счетъ у каждаго художника свой собственный взглядъ, выработанный практикой. Одни говорятъ, что въ картинѣ все нужно писать непосредственно съ натуры, другіе утверждаютъ, что можно ограничиться одними этюдами. Такъ или иначе, а безъ штудировки натуры картины не пишутъ, а учиться необходимо по натурѣ. Лучше всего писать картину, имѣя подъ руками какъ можно больше матеріалу въ видѣ этюдъ, рисунковъ, набросковъ съ натуры отдѣльныхъ частей, для того, чтобы въ любой моментъ вы могли справиться и сравнить съ тѣмъ, что у васъ изображено на картинѣ. Писать картину на воздухѣ чрезвычайно трудно, да и не всегда возможно, и, кромѣ того, картина, написанная при обильномъ солнечномъ свѣтѣ, въ помѣщеніи будетъ казаться черной. Бываютъ случаи, когда этюдъ, написанный на солнцѣ, производитъ прекрасное впечатлѣніе на воздухѣ, но дѣлается совершенно неузнаваемъ въ помѣщеніи. Если во время писанія картины встрѣчаете какое-либо затрудненіе въ достиженіи того или иного эффекта, то лучше пойти понаблюдать его въ натурѣ и написать этюдъ, чѣмъ нести съ собою всю картину и вписывать въ нее непосредственно съ натуры.

РИСОВАНІЕ ГОЛОВЫ СЪ НАТУРЫ.
ГОЛОВА МУЖЧИНЫ (рис. 42 и 43).

Чтобы закончить намъ курсъ акварели, мы приведемъ еще два примѣра рисованія акварелью человѣческой головы съ натуры.

Рисованіе головъ — одна изъ самыхъ трудныхъ работъ акварелью. Прежде всего это — портретъ, и тутъ нужно уже подлинное художественное чутье для того, чтобы портретъ не носилъ характера натюрморта. Въ портретѣ преслѣдуются двѣ цѣли: во-первыхъ — сходство съ натурой, и во-вторыхъ — живописная задача. Правда, при хорошемъ выполненіи живописной задачи, въ ущербъ даже сходству, работа цѣнится больше, чѣмъ прекрасное сходство съ дурной живописью. Мы говоримъ въ данномъ случаѣ не о фотографическомъ сходствѣ портрета, а о сходствѣ индивидуальномъ и даже психологическомъ. Недостаточно одного лишь правильнаго контура и правильности формъ, нужно передать выраженіе глазъ, психологію и характеръ человѣка. Недаромъ говорятъ, что глаза есть зеркало души, въ которомъ отражаются малѣйшія душевныя движенія. Когда вы напишете десятокъ-другой головъ съ натуры, то вы сами убѣдитесь въ правильности этого сужденія.

Въ писаніи головы съ натуры, какъ и въ пейзажѣ, различаютъ законченную работу и эскизную. Примѣромъ первой служитъ приведенный ниже рисунокъ головы старухи, а примѣромъ второй — мужская голова (рис. 42 и 43). Здѣсь мы снова проводимъ параллель между однотоннымъ рисункомъ (рис. 42) и рисункомъ въ краскахъ съ одной и той же модели. Какъ видите, силу свѣта и тѣни нужно одинаково выдерживать, какъ въ работѣ однимъ тономъ, такъ и въ работѣ красками, ибо въ противномъ случаѣ вы не получите рельефности формы головы. Голова мужчины исполнена широкими мазками безъ мелкихъ деталей, но, тѣмъ не менѣе, она даетъ полное впечатлѣніе живой головы, такъ какъ, благодаря правильному отношенію свѣто-тѣни, она имѣетъ рельефъ, или, какъ говорятъ художники, «она хорошо лѣпится», или «у нея хорошая лѣпка». Нужно еще замѣтить, что при писаніи головы съ натуры блики играютъ чрезвычайно важную роль. Таковы, напримѣръ, блики глазъ старухи и блики на лбу головы мужчины.

ГОЛОВА СТАРУХИ (рис. 44 и 45).

Легче писать старческое лицо съ рѣзко очерченными формами, чѣмъ лицо юное. Поэтому мы и приводимъ какъ примѣръ голову старухи. При рисованіи портрета контуръ рисуется свинцовымъ карандашомъ очень тщательно (рис. 44) и только, разработавъ его подробно, приступаете къ краскамъ. Порядокъ прокладки красокъ — прежній, т.-е. постепенное усиливаніе тоновъ. На нашемъ рисункѣ 45 самое лицо старухи гораздо больше закончено, чѣмъ платокъ и кофточка. Дѣлается это для того, чтобы лучше выдѣлить законченность лица и придать всему рисунку больше живости и живописности.

Въ нашемъ курсѣ мы не помѣщаемъ рисованія акварелью съ натуры цѣлой фигуры человѣка, основываясь на томъ, что всякій, кто основательно и послѣдовательно пройдетъ курсъ акварели и рисованія, безъ всякихъ затрудненій справится и съ фигурой.

■ ■ ■

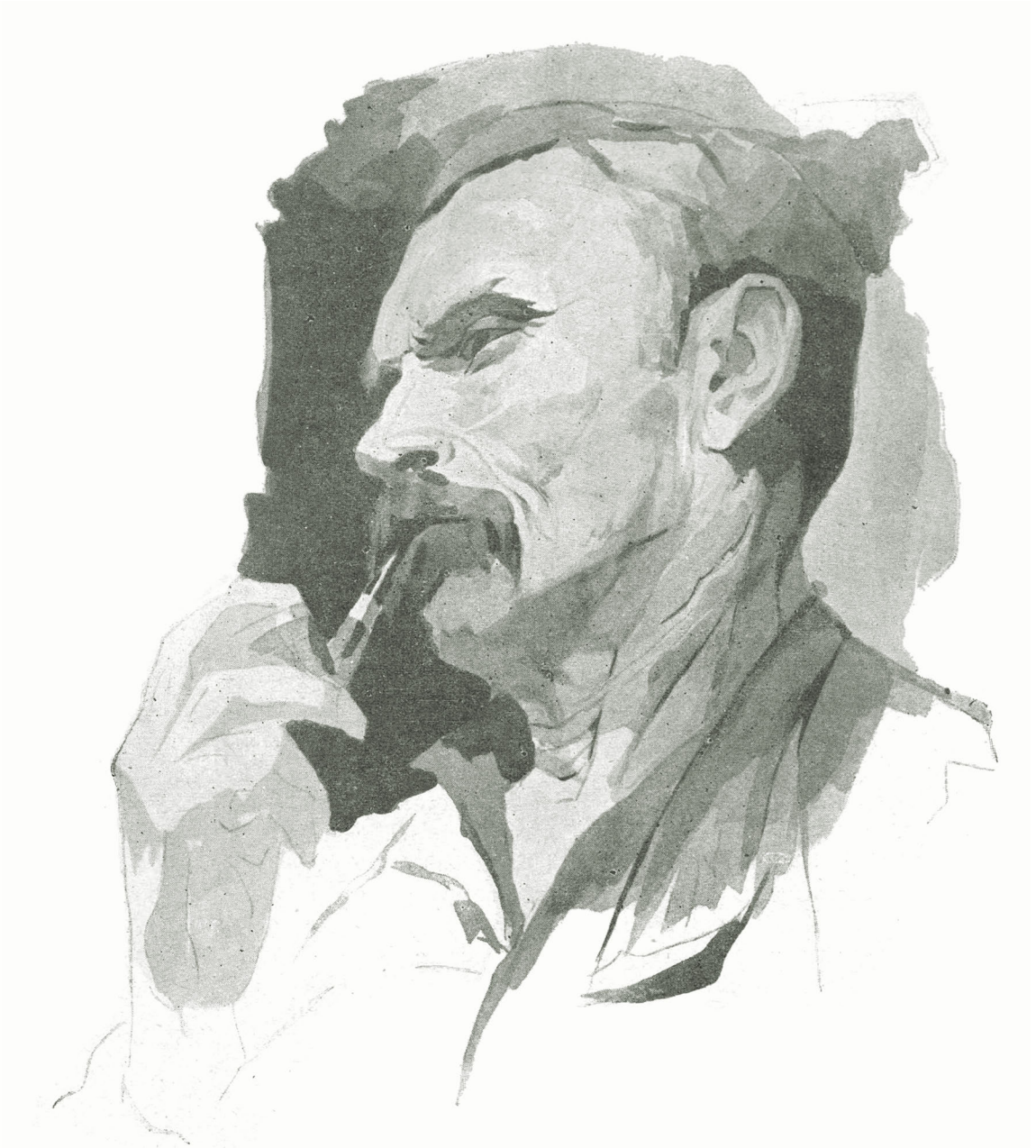


Рис. 42.

Рие. 43.

Рис. 44.

Рис. 45.